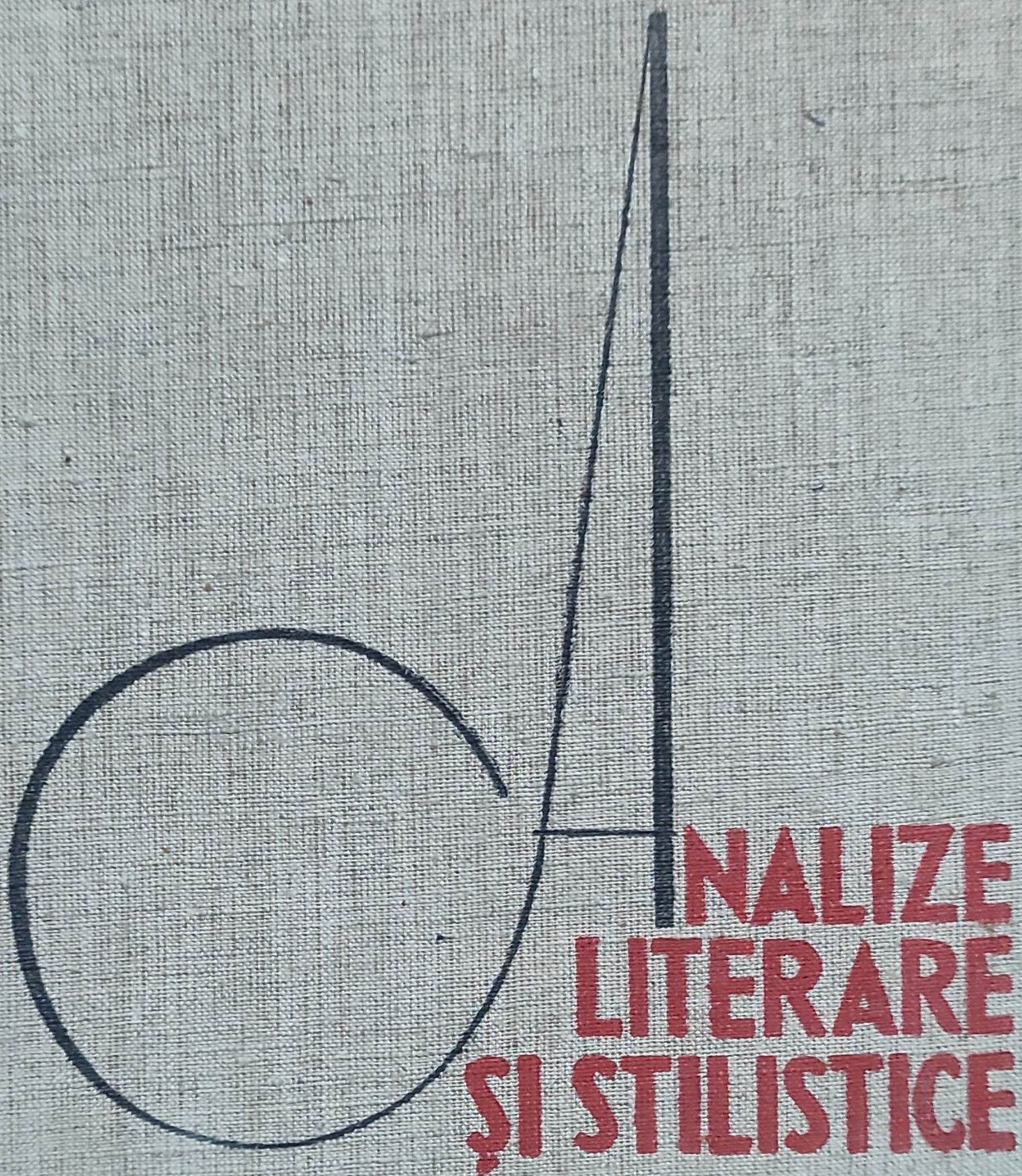


SORIN ALEXANDRESCU

ION ROTARU





SORIN ALEXANDRESCU

ION ROTARU

**ANALIZE  
LITERARE  
ȘI STILISTICE**



## C U V I N T I N A I N T E

Încercate mai întâi sub forma unor seminarii speciale, la Facultatea de limbă și literatură română a Universității din București, aceste analize își au punctul de plecare în necesitatea adâncirii studiului literaturii prin contactul cât mai direct cu textele cele mai reprezentative din scriitorii noștri clasici și moderni. Autorii au pornit de la constatarea că în școală, în presa literară, ca și la Universitate, accentul cade, de cele mai multe ori, asupra conținutului de idei al operelor literare, a filiațiilor, a apartenenței lor la un curent sau la altul etc. și mai puțin asupra valorii lor artistice. Despărțirea abuzivă a conținutului de formă și, apoi, punerea accentului mai mult pe „conținutul de idei” ducea uneori la o impresie de confuzie a valorilor. În poezie, Vlahuță ori Neculuță păreau superiori lui Macedonski; în proză, cutare scriitor de la „Contemporanul” părea a întrece pe Creangă. Lipsa de analize la text se resimte încă și are darul de a împinge pe neavizați spre superficialitate. Așa se explică faptul că pentru publicul larg, de cultură medie, Cezar Petrescu poate fi superior lui Camil Petrescu, iar Topîrceanu lui Arghezi. Din același motiv, mulți nu pot distinge clar valoarea lui Sadoveanu față de aceea a lui Hogaș, a lui Caragiale față de Gh. Brăescu etc. Opere de mare valoare artistică, precum *Țiganiada* sau *Pseudokinegeticos* rămân, pentru publicul larg, neînțelese, din aceleași cauze. Analizele literare și stilistice sînt destinate, așadar, a ajuta înțelegerea cât mai adecvată a unei opere și la stabilirea cât mai justă a ierarhiei valorilor. Studiul istoriei literare a căpătat amploare, prin reconsiderarea sau, pur și simplu, „dezgroparea” unor scriitori din trecutul apropiat sau mai depărtat. O mare atenție se dă, din partea forurilor de stat, și în special a Ministerului Învățămîntului, studiului literaturii române în școală. Lucrarea se adăugă eforturilor depuse în vederea aprofundării studiului literaturii române, într-un moment cînd saltul spre calitate se impune.

Se înțelege de la sine că o istorie literară în analize nu poate fi gîndită, din motive foarte lesne de înțeles. Ea ar fi abuzivă și fără sens. Istoria literară propriu-zisă nu se poate însă dispensa de o analiză minuțioasă a opere-



lor ei, ci, dimpotrivă, pornește tocmai de la aceasta, ca o bază solidă a generalizărilor ulterioare. Căci există autori, precum un Eminescu, Creangă, Caragiale sau Arghezi, care nu pot fi înțeleși numai prin zboruri ușoare asupra scrierilor lor fără cercetări analitice, fără contactul direct cu operele literare. Pe de altă parte, istoriile literare, fie ele cât de bine scrise, nu sînt decît un ghid, care conduce la cunoașterea sau descoperirea valorilor artistice, și operează sinteze menite a da imagini ale fenomenului literar în întregul său.

Acest *primat al textului* ni se pare fundamental atît în cercetările științifice și în activitatea didactică cît și în oricare alte discuții privitoare la o anumită operă literară. Opinii eronate ori judecăți depășite nu pot fi corectate decît printr-o permanentă verificare la text. Fiecare epocă, fiecare generație chiar, aduce o nouă perspectivă artistică asupra operelor clasice, aplaudîndu-le cu aceeași stimă, dar poate din alte motive. Entuziasmul „redescoperirii” unor valori acoperite uneori de praful obișnuinței a fost și el unul din motivele care ne-au determinat să scriem cartea de față. Ea a devenit, treptat, ceea ce este acum, datorită strădaniei noastre de-a disciplina bucuria intuiției prin exigențele științei. Revenirea la text trebuie să aibă ingenuitatea unei prime întîlniri de dragoste. Emoția este autentică numai cînd, prin ea, descoperim uimiți că universul este altfel decît ni-l închipuiam pînă atunci. A fi mereu proaspăt, expus radiației operei fără a te apăra, reflex, cu scutul obișnuinței, este o condiție *sine qua non* pentru a înțelege *ineditul* unei opere artistice. Inocența nevalorificată într-o experiență complexă de cunoaștere se degradează însă în naivitate. Este necesară deci și o anumită metodă de cercetare.

Nu pretindem a impune un sistem strict de analiză și aceasta din cel puțin două motive. Mai întîi, pentru că cercetările în acest domeniu n-au ajuns încă la rezultate definitive, inatacabile. În al doilea rînd, pentru că am dorit să evităm schematismul și monotonia. Construirea identică a analizelor, chiar dacă ar fi fost posibilă, ar fi devenit obositoare și plicticoasă chiar pentru cititorul cel mai amabil. Apoi, calitatea însăși a analizelor ar fi scăzut, ele riscînd să „descopere” același lucru în toate textele, pierzînd simțul valorii și al unicității faptului artistic, contrazicînd astfel tocmai intențiile fundamentale ale cărții.

Autorii acestor analize sînt întru totul de acord în sublinierea necesității de-a se cerceta cu precădere *estetica* poemelor ori textelor în proză de care se ocupă. Fără a



ignora ideile scriitorului respectiv, lucru de altfel practic imposibil, sîntem convinși că, pentru a înțelege și demonstra valoarea artistică a unui text, este necesar să studiem organizarea „secretă” a faptelor de expresie, procedeele prin care concepțiile unui scriitor devin *idei poetice*, asimilate în textura operei, transmisibile cititorului printr-o elaborare intenționată a limbajului. Întîlnirea scriitor-cititor se produce în planul expresiei verbale și orice analiză a operei nu poate porni decît de la aceasta. Analiza de text aparține astfel întru totul stilisticii.

Considerată adesea „știință de intersecție”, stilistica se situează la confluența esteticii, lingvisticii, criticii și istoriei literare<sup>1</sup>. Analiza unui text numai din punctul de vedere al organizării lui gramaticale aparține morfologiei ori sintaxei. Pentru a fi stilistică, analiza trebuie să urmărească *efectul artistic* al unor anumite construcții gramaticale. Tot astfel, discutarea motivelor lirice dintr-un poem, ori compararea lor cu diverse scrieri din alte epoci ale literaturii, stabilindu-se anumite filiații, aparține esteticii, istoriei literare ori studiilor de literatură comparată; numai cercetarea acestor motive la nivelul *expresiei* lor concrete, verbale, poate aparține stilisticii comparate. Evident, este greu de indicat punctul „ideal” în care asemenea tendințe se echilibrează perfect, într-o analiză „totală” a operei literare. Studiile lui Tudor Vianu, creatorul stilisticii române moderne, care au slujit drept permanente exemple autorilor volumului de față, studiile lui Leo Spitzer<sup>2</sup> ori ale lui René Wellek<sup>3</sup> în S.U.A., ar putea constitui modele de asemenea fericit echilibru. De obicei însă, una ori alta din tendințe predomină și atunci apare o stilistică lingvistică „tradițională”, o stilistică literară, ori o stilistică „structurală” prin aplicarea metodelor moderne de analiză a limbajului etc. În România, volumele de *Contribuții la istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea*, *Istoria limbii literare române*, vol. I, de acad. Al. Rosetti și prof. Boris Cazacu, volumul de studii al acestuia din urmă, ca și *Studii de stilistică eminesciană*, de Gh. Tohăneanu, ar reprezenta prima tendință, urmînd, în linii mari, aceeași metodă cu Tudor Vianu. Stilistica literară pornește, în mare măsură, din concepția critică a lui G. Călinescu și aparține majorității istoricilor și cri-

<sup>1</sup> v. Tudor Vianu, *Cercetarea stilului*. În: *Probleme de stil și artă literară*, București, E.S.P.L.A., 1955.

<sup>2</sup> Leo Spitzer, *Stilstudien*, 1934.

<sup>3</sup> René Wellek și A. Warren. *Theory of literature*, New York, ediția 1, 1942.



ticilor literari preocupați de aspectele stilului scriitorilor pe care-i cercetează. În fine, stilistica structurală, mult mai recent apărută la noi în țară<sup>1</sup>, se prezintă în fața cititorilor, prin câteva studii publicate în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* (vol. I, 1962; vol. II, 1965), ca și, parțial, prin volumul de curînd apărut, *Studii de poetică și stilistică* (E.P.L., 1966).

Aplicarea acestor direcții stilistice în analizele de text grupate în volumul de față nu s-a făcut în chip unilateral. Am căutat să găsim întotdeauna metoda cea mai potrivită cu textul respectiv. Sîntem de părere că orice metodă își dovedește valabilitatea prin rezultatele la care ajunge; și, în cazul de față, metoda cea mai eficace este aceea care descoperă și explică în chipul cel mai convingător specificul artistic al operei. Respingînd dogmatismul și în judecățile de valoare, și în metodele folosite, nu sîntem însă pentru o analiză *independentă* de orice metodă, lăsată în voia fantaziei ori a liberului arbitru al celui care o întreprinde. Dimpotrivă, insistăm asupra necesității preciziei analizei obținute tocmai prin utilizarea unor date *obiective*, găsite în text, prin care concluziile să depășească, pe cît posibil, impresiile personale, uneori întîmplătoare, din cursul lecturii, atît de dăunătoare adesea în practica criticii și istoriei noastre literare.

Există astfel anumite *preferințe* ale celor doi autori ai volumului, pentru una ori alta din metodele analizei de text și, deși nici unul dintre noi nu le-a urmat ostentativ și exclusiv, ponderea uneia ori alteia poate fi simțită pe parcursul volumului. Nu a fost în intenția noastră să demonstrăm validitatea uneia dintre metode; cititorul le va evalua singur prin rezultatele concrete la care ajungem în cazul fiecărui scriitor în parte. Considerînd îndreptățirea *teoretică* egală a oricăror metode de analiză, socotim însă de datoria noastră să oferim cititorului, pe scurt, anumite indicații metodologice, utile atît în eventuala sa practică viitoare cît și în momentul lecturii, pentru înțelegerea configurării analizelor și metodei fiecăruia dintre cei doi autori ai prezentului volum.

<sup>1</sup> Cercetarea structurală a literaturii a fost formulată în lucrările lui I. A. Richards *Principles of Literary Criticism*, (ed. ital.), Torino, Einaudi, 1961; volumul lui Wellek și Warren, volumul lui Monroe C. Beardsley, *Aesthetics*, 1958; lucrările lui Roman Jakobson, printre care *Lingvistică și poezie* a fost cuprins în volumul de traduceri *Probleme de stilistică*, București, 1964; V. V. Vinogradov și altele. Pentru aplicarea metodei la analiza de text, v. Cleanth Brooks, *Understanding Poetry*, New York, 1960, o carte destinată însă mai mult publicului larg.



Mai apropiat oarecum de analiza de texte tradițională, Ion Rotaru pleacă, în majoritatea cazurilor, de la caracteristica fundamentală a unei opere, căutînd apoi să-și justifice observațiile prin argumente de ordin stilistic. Categoriile gramaticii, ale prozodiei etc. îi servesc să formuleze mai precis și științific ceea ce mai întîi erau niște prime impresii de lectură. Chiar dacă uneori, ca, de pildă, în cazul poeziei *Plumb* de G. Bacovia, începe — pentru diversificare — cu considerații de ordin prozodic, metoda este aceeași. În majoritatea cazurilor, autorul pleacă de la ceea ce se prezintă mai „frapant”, fie aceasta o idee, o imagine fundamentală, fie elemente de lexic, de sinteză, de metrică sau de compoziție etc. Astfel, în cazul analizei din Anton Pann se remarcă mai întîi conciziunea expresiei; în cazul fabulei lui Grigore Alexandrescu *Boul și vițelul* se pleacă de la originalitatea adaptării la specificul local a schemelor fabulistice universale; în *Stan Pățitul*, de Ion Creangă, se remarcă realismul navelistic al basmului, iar în *Hanu Ancuței* de M. Sadoveanu se începe analiza cu considerații asupra compoziției boccacerești etc.

Cu excepția *Țiganiadei* lui I. Budai-Deleanu, din care s-a ales un fragment oarecum autonom, cîntul ultim al epopeei, analizele la poezii s-au făcut pe opere întregi, alese printre cele mai caracteristice și căutînd a urmări, pe cît posibil, evoluția istorică a liricii românești. În mod programatic, autorul a ales pentru analize și texte mai puțin predate în școală (*Bărăganul* de V. Alecsandri, *Glossa* de M. Eminescu, *Noaptea de Decembrie* de Al. Macedonski, *Vîrsta de bronz* de N. Labiș etc.), dar nu s-a ferit a aborda poezii de manual (precum: *Zburătorul*, *Epigonii*, *Nunta Zamfirei* etc.). A procedat așa, mai întîi pentru a veni în ajutorul procesului de învățămînt și, în al doilea rînd, pentru a demonstra valoarea unor texte banalizate de obișnuință și colbul anilor de școală, texte a căror frumusețe se poate redescoperi la o citire genuină și la o analiză obiectivă. Aceeași intenție l-a călăuzit de altfel și pe Sorin Alexandrescu atunci cînd a ales pentru analiză *Sara pe deal*, *Petițiune* și altele.

Analiza pe opere întregi, Ion Rotaru a aplicat-o, în cîteva cazuri, și prozelor (nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, *Povestea lui Stan Pățitul*, *Baltagul* și *Hanu Ancuței*) și, o dată, teatrului (*Apus de Soare* de B. Delavrancea). De cele mai multe ori însă, din proză a ales fragmente, mai mult sau mai puțin autonome, prin forța împrejurărilor. A procedat așa pentru variație, pentru înlăturarea monotoniei care amenință asemenea lucrări și pentru a de-



monstra posibilitatea și necesitatea găsirii unor cât mai diferite unghiuri din care poate fi privită și studiată structura unei opere literare. În cazul *Scrisorii pierdute* de I. L. Caragiale, a încercat chiar analizarea unui singur personaj, Farfuride, pentru configurarea lui în ansamblul comediei.

Se înțelege că atunci când au fost analizate fragmente sau opere de mai mică întindere, s-a putut descinde pînă la amănuntul stilistic, gramatical și prozodic. S-au făcut liste de cuvinte, scheme sintactice sau metrice etc., totdeauna însă axate pe trăsătura dominantă a operei respective. Scufundarea în amănunt n-a pierdut un moment din vedere ansamblul piesei analizate și nici pe acela al operei întregi a scriitorului studiat. Autorul și-a asumat mai curînd riscul de a trece cu vederea cutare sau cutare particularitate mărunță a stilului autorului studiat, pentru a fi sigur că n-a pierdut din vedere întregul.

Genul de analize abordat de Ion Rotaru comportă — după cum se poate observa — un spațiu grafic mai restrîns, în comparație cu cele efectuate de Sorin Alexandrescu, o expresie mai concentrată, presupunînd, aproape simultan, și sinteza, ceea ce, deseori, nu-l mai obligă de a formula concluzii anume, dispuse în finalul fiecărui capitol în parte. Prevenim cititorul asupra acestor aspecte ale analizelor noastre, pentru ca să nu se deducă, în mod greșit, valoarea mai mică ori mai mare a unei opere analizate aici, în funcție numai de volumul exegezei ce i s-a consacrat.

Pentru Sorin Alexandrescu, *textul*, indiferent dacă este o operă autonomă ori episod, adică un fragment, mai mult sau mai puțin independent, este o *creație organică*, unitar concepută și realizată, în care toate detaliile, indiferent la ce nivel al operei, se integrează aceleași structuri artistice.<sup>1</sup> Orice aspect al operei literare (ne referim, bineînțeles, la cele relevante artistic) trebuie văzut deci în raport cu întregul ei, cercetîndu-se rațiunea lui poetică în raport cu semnificația generală a operei. În opera literară, ca și într-o ființă vie, ori ce resort vital, fiind subordonat activității ei generale, nu poate fi desprins din interdependența complexă a organelor și funcțiilor lor. O perspectivă organică asupra operei de artă ține seama deci atît de sistemul de relații complexe între termenii operei cît și de necesitatea de a vedea în orice detaliu

<sup>1</sup> Pentru o mai detaliată expunere a concepției și metodei, v. Sorin Alexandrescu, *Analiza de text și critica organică*, „Viața românească”, nr. 12, 1965.



întregul, sensul primului relevînd semnificația celui de-al doilea.

Considerarea operei literare ca o unitate organică este o formulare subordonată concepției generale a unității dialectice dintre conținut și formă. Deși toți cercetătorii sînt convinși de evidența acesteia din urmă, aplicarea ei în practică suferă uneori, chiar neintenționat, de plasarea operei *între* un sistem de oglinzi paralele, unele ale „conținutului” și altele ale „formeii”, prin care orice fapt petrecut într-un plan „se reflectă” automat în celălalt. Deși imaginea este, plastic, tentantă, ea este principial ero-nată. Conținutul și forma sînt aspecte ale aceleiași unități, ele *nu pot* fi despărțite fără riscul de a anula artistic opera literară. Semnalînd un procedeu și „găsind” imediat în spatele lui o „idee” a operei, săvîrșim eroarea și de concepție, și de metodă, de a susține că ele se află într-un raport univoc, un anume procedeu dezvăluind o anume idee și doar aceea, fără nici o referință la restul operei care rămîne într-un întuneric indiferent cer-cetătorului. Opera ar deveni atunci suma unor asemenea raporturi aflate fiecare în sfere etanșe una față de alta. O atare perspectivă desființează, pur și simplu, realita-tea artistică *vie* a operei.

Încercarea de definiție a *textului* de mai sus cuprinde cîțiva termeni care se cer explicați: *structură* și *nivele* sau *straturi*<sup>1</sup> *ale expresiei*.

Faptele de expresie au o construcție arhitectonică. Opera literară este comparabilă cu o clădire al cărei contur indică o suprapunere de etaje, construite însă după un plan arhitectonic unic. Tocmai acesta este *struc-tura* operei, identică la toate nivelele, dar revelabilă nu-mai prin cercetarea lor succesivă. Opera literară utilizînd ca material de lucru cuvîntul, textul este, simplificînd puțin, un ansamblu de cuvinte, dar un ansamblu *organi-zat* după anumite legi. Acestea sînt, desigur, mai întîi gra-maticale, dar și poetice într-un sens mai înalt, oricare termen fiind legat de alții prin subtile referințe ori su-gestii. Adesea, o imagine ori un cuvînt aflat la sfîrșitul unui poem luminează versuri rămase pînă atunci obscure. Tocmai organizarea aceasta internă a textului, sistemul de trăsături distinctive ale termenilor care-l compun, com-plexul de relații dintre aceștia constituie *structura* textu-lui. Pentru a o descoperi, cercetătorul este dator să urmă-rească toate relațiile (relevante artistic, cele întîmplătoare fiind ignorate) dintre termeni, încercînd să stabilească

<sup>1</sup> Termenul a fost încetățenit, în studiile de specialitate, de lu-crarea lui Wellek și Warren, citată mai înainte.



sistemul acestora, configurarea lor, profilul structurii textului. Descoperindu-le cercetătorul nu poate trage automat concluzia originalității poemului ori scriitorului respectiv. Trebuie întreprinsă apoi o anumită selecție în observațiile făcute, pentru a vedea care dintre ele sînt *definitorii* pentru întreaga operă a scriitorului și cele valabile doar pentru textul analizat. Pornind de la primele observații, cercetătorul stabilește profilul *stilistic* al operei analizate. Există deci o anumită deosebire între noțiunile de *structură* și *stil*, pe care cercetătorul este obligat s-o aibă mereu în vedere.

Relațiile dintre termeni trebuie urmărite, succesiv, în toate straturile expresiei. Primul este, desigur, stratul sonor, în care urmărim frecvența și distribuția sunetelor și organizarea metrică a versurilor, nu ca dovezi de virtuozitate a scriitorului, ci *numai* ca elemente de sprijin, prin sugestii sonore ale versurilor textului. Urmează stratul „gramatical”, în cadrul căruia urmărim cuvintele din punct de vedere morfologic și sintactic. Modurile și timpurile verbale configurează adesea dimensiunea temporală a unui poem, adverbele de loc ne dau indicații cu privire la spațiul lui liric, iar organizarea frazelor subliniază anumite opoziții între termeni, sau între termen și context, de adîncă semnificație. În cadrul celui de-al treilea strat al expresiei, urmărim cuvintele din punct de vedere lexical și semantic, stabilind sensurile lor proprii ori figurate, ponderea arhaismelor, neologismelor sau argotismelor și rezultatul artistic obținut, organizarea termenilor în anumite cîmpuri semantice etc. Stratul al patrulea cuprinde sistemul de imagini al textului, utilizarea procedurilor narative sau descriptive, tipologia personajelor și diverse alte probleme, considerate pînă acum — eronat, după părerea noastră — ca aparținînd unei „analize literare” despărțite riguros de restul observațiilor, socotite „strict” stilistice. Numai prin conectarea acestor serii de observații putem obține o imagine globală a textului. În fine, în cadrul ultimului strat, al cincilea, discutăm concepțiile scriitorului, raportul dintre operă și realitatea pe care o evocă, elementele de critică socială etc. Acestea din urmă au deci un rol important în analiză, însă nu trebuie în nici un caz să se suprapună peste întreaga analiză, cum s-a întîmplat în unele vechi manuale ori cercetări sociologizante. Spre deosebire de celelalte straturi ale operei, acesta ne indică și elemente privitoare la *autorul* ei, așa cum pot fi distinse în text.

Urmărind nivelele expresiei, nu facem decît să schimbăm succesiv perspectiva analizei, căci materialul verbal



rămîne întotdeauna același. Obținem însă informații multilaterale și cu atît mai prețioase vor fi observațiile noastre dacă ele se verifică reciproc, dacă, cu alte cuvinte, obținem convergența datelor sintactice, imagistice etc. într-o structură unică. Trebuie remarcat, de asemenea, că, prin urmărirea acestei structuri, dispare vechea distincție, practic imposibilă, între „conținutul de idei” și „forma artistică”, care în concretul viu al operei constituie un tot indestructibil.

Concluziile analizei, situînd opera în timp și spațiu, vor stabili locul ei în ansamblul creației scriitorului, ca și în epoca literară care a produs-o. Vor fi utile, de asemenea, comparații cu alte opere ce au influențat-o. O judecată de valoare istorică, locul operei în literatura epocii ori în ansamblul literaturii române, se va completa cu o judecată de valoare estetică a cititorului de azi, ca și măsura în care poate fi ea valorificată de gustul și problematica prezentului. Sorin Alexandrescu a urmărit, în măsura posibilităților, această metodă de analiză structurală în numeroase analize, precum cele la *Se bate miezul nopții*, *Craii de Curte Veche*, *Întîmplare în deșert*, *Între două nopți*, *Joc secund* și altele. A considerat însă că o serie de texte își dezvăluie structura — ca și frumusețea intrinsecă — printr-o anumită concentrare a analizei asupra unuia sau altuia dintre straturile expresiei, ori asupra unei probleme speciale, renunțînd la indicațiile rezultate din analiza celorlalte straturi mai puțin relevante. Analiza comparată a două fragmente din cronicile muntene a urmărit apariția artei narative în Muntenia, ca și modul cum se organizează sensurile lor polemice. Analiza la *Petițiune* s-a concentrat asupra realizării comicului la Caragiale, analizele poemelor lui Blaga au urmărit mai mult universul lor de imagini, iar analiza piesei *Moartea unui artist* a urmărit cu predilecție construcția personajului ei central, Manole. În fine, *Patul lui Procust* a fost analizat integral, autorul dorind să demonstreze că metoda structurală poate fi cu succes aplicată și asupra unor opere de mare întindere.

Diversitatea metodelor și formelor de analiză a fost urmărită în mod continuu de autorii volumului. Ei doresc în felul acesta să lumineze aspecte inedite ale operelor, dar și să „inițieze” pe cititori în numeroasele posibilități de „abordare” a unui text. Fără a fi un „ghid” de cercetare stilistică, volumul nostru conține, sperăm, sugestii concrete de studiu, pe care am fi bucuroși să le vedem urmărite în procesul de învățămînt.

Pentru facilitatea lecturii am reprodus textele analizate, dar, din lipsă de spațiu, numai în cazurile indispen-



sabile. Pentru restul textelor rugăm cititorul să apeleze la edițiile indicate în note, pentru a putea verifica direct observațiile noastre.

Concentrînd mijloacele analizei stilistice asupra unor capodopere ale literaturii române, nu putem, desigur, descoperi de fiecare dată valori inedite. Adesea, concluziile noastre s-au întîlnit cu cele acreditate de istorii literare, de autoritatea celor semnate de G. Călinescu sau Tudor Vianu, ca și cu rezultatele diverselor monografii și studii. Alteori, „controlul pe text“ ne-a făcut să contestăm ori să completăm afirmații anterioare. Sorin Alexandrescu a încercat astfel să demonstreze ecouri proustiene în construcția *Patului lui Procust*, elemente neoclasice în poezia lui Phillipide, lirismul de o factură mai puțin studiată a prozei lui Matei Caragiale, calitatea stilistică specială a prozei lui Rebreanu, modernitatea neașteptată a *Duducăi Mamuca* etc.

Tocmai de aceea, prin textele alese s-a urmărit și sublinierea unor aspecte mai puțin discutate din creația scriitorilor respectivi, intenție care a funcționat paralel cu cea menționată mai sus, a „dezgropării“ unor valori acoperite de obișnuință. Am încercat în permanență să combatem, printr-un anumit echilibru între tehnicitate și dezvoltură eseistă, suspiciunea de „scientism“ pe care o nutresc unii critici literari față de stilistică. Sperăm să fi demonstrat că o analiză cu mijloacele științifice nu spulberă farmecul textului, ci-l amplifică prin revelarea mecanismelor secrete care-l alimentează. Numai în cazul nefericit, cînd stilisticianul se lasă „furat“ de mirajul propriilor sale unelte, se poate produce o funcționare în gol a acestora, alături de valoarea artistică a textului. În ce ne privește, sperăm c-am evitat această primejdie și n-am făcut eroarea de-a desființa inefabilul operei prin zgomotul terestru al uneltelor de lucru.

Iar în încheiere cităm, chiar cu riscul paradoxului, o frază dintr-o pagină de-a lui Voltaire, care, cu strălucirea lui caracteristică, afirmă exact scopul nostru: „Împreună cu oamenii de bun gust, voi susține totdeauna că poți trage mai mult folos din douăsprezece versuri de Horațiu sau Virgiliu decît din toate criticile care s-au scris asupra acestor doi mari oameni“!

#### AUTORII

Autorii acestui volum țin să mulțumească în mod special celor care au contribuit, prin sugestiile lor, la îmbunătățirea lui: regretatul profesor Nicolae Vasiliu, prof. universitar Al. Piru și lect. universitar Mihai Nasta.



A.

POEZIE



După cum însuși mărturisește, pentru compunerea *Țiganiadei sau tabăra țiganilor*, poemation eroi-comico-satiric, în douăsprezece cîntece, Ion Budai-Deleanu s-a informat din cronicarii bizantini Ducas Honiates și Laonic Chalcondyl, ca și din povestirile germane despre Dracula Voevod, acele *Geschichte Drakule Wajde*, care circulau în rîndurile populației săsești din preajma Sibiului, nu prea departe de Cigmău, satul de baștină al poetului. Celelalte izvoare indicate de autor par — cel puțin pînă la proba contrarie — ușor fanteziste. Așa este acea cronică a Țării Românești, „Scrisă cu mîna“ și „mai veche ca cea a lui Urechie“, dar mai ales fanteziste ne apar izvodul sau „hîrtoaga“ de la mănăstirea Cioara și „pergamena“ de la mănăstirea Zănoaga întocmită — după cum spune autorul în „Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cîntăreț“ — de un Mitrofan care ar fi fost de față la toate întîmplările țiganilor, inclusiv nunta lui Parpangel. Evident, în chipul acesta și cu umorul care-i caracterizează opera, Budai indica tradiția populară ca sursă a creației sale. În aceeași „epistolă“, semnată Leonachi Dianeu (anagramă de la Ianachi Deleanu, după cum Mitru Perea este anagrama de la Petru Maior) sînt mărturisite modelele străine ale *Țiganiadei*: *Batrachomachia* (Bătălia șoarecilor cu broaștele) epopee eroi-comică atribuită lui Homer, *Vadra răpită* (Secchia rapita) de Tassoni, *Jivinile vorbitoare* (Gli animali parlanti) de abatele Casti. Din numeroasele note de pe parcurs rezultă altele nu mai puțin celebre: *Iliada* și *Odissea* lui Homer, *Eneida* lui Virgil, *Orlando furioso* de Ludovigo Ariosto, *Gerusalemme liberata* de Tasso, *Don Quijote* de Cervantes, *Raiul pierdut* de Milton, *Messiada* lui Klopstock, *La pucelle d'Orléans* de Voltaire.

Însă poetul ține să-și avertizeze — cu toată seriozitatea — cititorul că „jucă-reaua“ lui este „izvoditură noao și orighinală românească“, nici „furată, nici împrumutată de la vreo limbă“. Scopurile estetice și patriotice sînt mărturisite din capul locului, cînd, în amintita epistolă către Petru Maior, Budai arată că a compus epopeea sa „vrînd a forma ș-a introduce un gust nou de poezie românească... să învețe tinerii cei de limbă iubitori, a cerca și cele mai rădicate și mai ascunse deșisuri a [le] Parnasului unde lăcuiesc musele lui Omer și a [le] lui Virghil (cf. „Prolog“)<sup>2</sup>.

Totodată sînt arătate și scopurile moralizatoare și critice. În epistola îndrumătoare se spune că opera conține „între adins lucruri de șagă, ca mai lesne

<sup>1</sup> I. Budai-Deleanu. *Țiganiada*. Ediția îngrijită de J. Byck, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 400—425.

<sup>2</sup> Idem, p. 63—64.



să se înțeleagă și să placă” și că totul nu-i decît o alegorie în multe locuri, unde prin țigani se înțeleg ș-alții oarecînd carii tocma așa au făcut și fac ca și țiganii. Că în fine, din această cauză cele scrise „la mulți nu le va plăcea” dar cel înțelept va înțelege!”

Intr-adevăr, *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu este o aspră satiră la adresa feudalismului și a instituțiilor lui, făcută cu o mîină de maestru care a știut să întoarcă evocarea unui episod istoric și de tradiție spre bufoneria eroi-comică. Pentru aceasta a avut și talentul, dar și erudiția necesară.

Patriotismul și muzele („nește scînteii din focul ceresc al muselor”) îl îmboldeau — zice el în „Prolog” să abordeze subiecte majore, convins fiind — ca și Kogălniceanu mai tîrziu — că pentru un Ștefan sau Mihai lipsește „numai un Omer, ca să fie înălțați preste toți eroii”. Îl „desmînta” însă „neajungerea limbii” care nu era „bine lucrată”.

Fără a intra în amănunte, deoarece în capitolul de față nu ne-am propus analiza literară a întregii *Țiganiade*, ci numai a unui fragment, este necesar totuși să subliniem faptul, deosebit de important pentru evoluția conceptului de poezie în literatura noastră, că Budai-Deleanu înțelegea opera de artă ca o sinteză armonioasă dintre etic și estetic, poetul fiind adeptul clasicului precept horatian: „*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*”<sup>1</sup>. Intenția ludică din opera lui, „jucăreaua” — cum o numea poetul cu seriozitate — trebuia să atragă pe cititor, să placă, dar să și critice.

De asemenea, tot în vederea fixării locului pe care *Țiganiada* îl ocupă în istoria literaturii românești, trebuie să facem cîteva referiri în legătură cu datarea textelor. O primă formă a epopeii a fost terminată în 1800. Cea de-a doua, mult mai finisată compozițional, a fost definitivată în 1812<sup>2</sup>. Deosebirea dintre cele două variante ale operei constă în aceea că prima dintre ele conține și episodul donchișotesch referitor la aventurile lui Becicherec Iștoc de Uram Haza, pe care poetul îl va relua apoi în poemul *Trei viteji*. Împrejurări vitrege — pe care nu e cazul să le relatăm aici — au făcut ca opera lui Ion Budai-Deleanu să rămână postumă, unele dintre scrierile sale istorice și filologice urmînd a fi tipărite de-abia de aici încolo. Abia dacă, prin 1870, Papiu Ilarian atrăgea atenția asupra manuscriselor lui Budai-Deleanu, ajunse în patrimoniul Statului nostru prin grija lui Gh. Asachi, care însă nu avusese răgazul să le cerceteze și să le valorifice. Numai începînd din 1875 pînă în 1877 apărură tipărită, sporadic și intermitent, în *Buciumul român* — scos de Theodor Codrescu, la Iași — prima versiune a *Țiganiadei*. Cea definitivă și în volum de primă ediție s-a tipărit chiar în 1925, la peste un veac de la moartea poetului. Așa se explică faptul că această capodoperă a literaturii noastre n-a putut pătrunde multă vreme în circuitul poeziei române clasice. Se poate spune că realizatorul epopeii — cu mult înaintea încercărilor fragmentare și neizbutite în parte, precum cele ale lui Negruzzi, Eliade și Bolintineanu — n-a fost cunoscut de marii noștri poeți, de un Alecsandri sau Eminescu. Soarta *Țiganiadei* seamănă cu

<sup>1</sup> *Ars poetica*. V. 344.

<sup>2</sup> Mihail Gregorian. *Versurile Țiganiadei lui I. Budai-Deleanu*. În: *Preocupări literare*, IV, 1939, p. 302—315.



aceea a unei scrieri în proză, cu a romanului alegoric *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir. Nici formula poetică a *Țiganiadei*, nici modalitatea prozei alegorice și satirice din *Istoria ieroglifică* n-au intrat în vederile marilor noștri poeți și prozatori. Problemele de compoziție, de limbă și de stil — în genere — pe care aceste opere le ridică în fața istoriei literare sînt numeroase, e drept. Adesea aceste scrieri par încîlcite și vetuste. De vină este însă și neobișnuința noastră cu genul, dincolo de dificultățile reale de lectură. Profund greșit ar fi să le credem — așa cum s-a întîmplat uneori — lipsite de valoare literară. La o analiză atentă, făcută cu instrumentele filologice și lingvistice adecvate, așezați fiind în unghiul de vedere și în ambianța culturală a autorului, *Țiganiada* se dovedește a fi — ca și *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir — una din operele cele mai durabile și mai originale din întreaga noastră literatură.

Semnificația „Cîntecului al XII-lea”, cu care se încheie, atît de nimerit, epopeea lui I. Budai-Deleanu, pare să fie satirizarea vrajbei și neînțelegerilor iscate în urma discuțiilor politice din tabăra Țiganilor. Opinia autorului, exprimată prin discursul lui Janalău, este aceea a unei organizări statale „aristodemomonarhicească”, o formă de guvernare cu caracter mixt, deși mai înainte prezentase cu simpatie opinia republicană a lui Slobozan. Ideologii Țigănimii n-apucă însă a ajunge la vreun rezultat, adunarea se sparge și degenerază într-o păruială crîncenă. Poetul o descrie cu pană homerică, întoarsă spre bufonerie și caricatură.

Cearta se iscăse dintr-un amănunt al dezbaterilor. Încă din finalul „Cîntecului XI” aflăm că discuția, alimentată de Corcodel și Ciuciu, se oprise asupra alegerii de popi și vlădici pentru Țigănie. Goleman vrea să aducă lucrurile pe făgașul principal, dar Bobul nu-l poate suferi la cuvînt. Atunci, Ciormoiu, ciurarul, ia partea lui Goleman; Burda, fierarul sare în ajutorul Bobului și

De aci mersă ca pîrjolul sfada  
Și să rășchiră în toată grămada.

În continuare, poetul face să se perinde alegoriile epopeice ca în toate operele de acest gen, de la Homer înapoi: Urgia bate din palme, Războiul „sare în cotigă” / carul de luptă /, Spaima și Frica sînt călăuze ale Vrajbei, cea cu o mie de capete și o mie de mîini și ale Pismei; pe lîngă carul de război saltă Jocul, Prada, „Izbînda înaltă”, Cazna, Răutatea, Vrajmășia, Șugubina... În urma lor vine „Moartea obidată”, însoțită de cortegiul alegoric al Vaetelor, cu Tînga, Plînsorile, Blăstăm, Jelea, Gemet, Suspinele, Grija, Deznădăjduirea, Năcazul, Lipsa, Căința „stremtoasa Sărăcie”, și „Golătatea de toți rușinată”.

Țigătimea este oarbă, „nu vede consecințele nefaste ale războiului dintre frați. Tandaler care privea la gloată „cu sprinceană naltă” crede a putea face ordine prin amenințări și poruncește tăcere:

Iacă vă zic ha mai dă pă urmă:  
Așa să tăceți ca peștii în apă!  
Că dacă oi simți că mă mai curmă  
Cineva în vorbă ș-un cuvînt scapă  
Din gura lui ha nerușinată,  
Limba i-oi zdrobi falcile îndată.



Sfircul, instruit acum în chestiuni democratice, nu poate răbda despotismul și răspunde țănoș, drept care Tandaler:

O palmă așa-i răpezi de amară,  
Cît să-nvîrți ș-ochi-i scînteiară.

Cîrlig, nepotul lui Drăghici, lovește pe Tandaler pe la spate și, cînd acesta „Se-ntoarnă / Să vază cine cutează a-l bate / Cînd unul din gloată așa-l ștersă / Cu un fușt (=băț, rețevei) pe ceafă de tare / Cît și porni sîngele pe nare“. Atunci voinicul Tandaler „pusă mîna pe cioarsă să o tragă“, dar — obicei — țigănesc — sabia-i fusese furată de Cărăbuș, încît e nevoit să apuce, la întîmplare, un ciolan de vită spre a se repezi în ceata ciurarilor răzvrătiți unde „cutropește, / Ucide, prăvala și rănește“<sup>1</sup> /. Bătălia a început și poetul — mimînd dificultatea de a povesti — apelează la clasică muză. Efectele — ca și în cazul ciordirii sabiei lui Tandaler — sînt de un umor rar întîlnit:

Muză, care ai fost la bătălie  
Și știi toate decît toți mai bine,  
Spune faptele de vitejie,  
Care s-au tîmpinat și cu cine.

De aici încolo, ca într-un film grotesc de desene animate sau — mai bine — ca într-o suită de tablouri în genul unui Salvator Rosa<sup>2</sup> bufon, pline de o extraordinară mișcare și pitoresc, se perindă scene de bătaie. Țiganii se ucid pe capete și rapsodul își face o adevărată plăcere să presare cîmpul cu morți, povestind cu seninătate cele mai mari grozăvii. Epicul este absolut pur, zbuciumul gloatei se produce în gol, pe un fundal alb, fără decor; personajele nu au decît mîini și picioare pentru a fi rupte, fâlci spre a fi sfărîmate și capete pentru a fi sparte, goale de orice psihologie, de unde impresia de marionete burlești, dezlănțuite într-o convulsie zădarnică:

Într-acea Găvan pe Ghițu-l omoară,  
Cocoloș pe Titirez dăculă,  
Costea lui Zăgan capul zboară;  
Iar Peperig a Dodii căciulă  
Tae în doao și capu-i despică  
Din creștet pînă în tufoasa piică.

Parnavel cu sulița ascuțită  
Străpunsă pe Corbea în gemănare,  
Și de nu era punga încrețită

<sup>1</sup> Încă una din sursele lui I. Budai-Deleanu poate fi aflată, cu acest prilej, în *Biblie. Tandaler*, „cu ciolanul de moartă vită“, face gestul lui Samson care, cu o falcă de măgar „neuscată încă“, apucată la întîmplare, culcă la pămînt o mie de filistenii. (v. *Judecători*, 15, v. 14—17).

<sup>2</sup> Pictor, poet și muzician italian (1615—1673). Tablourile lui se remarcă prin colorit și mai ales prin mișcare.



Pătrundea fierul pînă în spinare;  
Dar totuși răsturnîndu-le pe o dungă  
Îi zdrobi toată cremenea în pungă.

Mîndrea pe Ciuntul de barbă trage,  
Năsturel pe Dondul flocăiește;  
Iar ca ș-un juncan Dragosin rage  
Și cu dinții beliți clănțănește  
Căci Șperlea îi zburasă nasul în doao  
Și mustețe cu buzele amîndoao.

Ghiolban încă dede să dee  
În Căoîcea cu o bardă lată,  
Iar cela aruncînd o bebee  
Îl tocă tocma în gura căscată.  
Ș-așa-i fu de crudă lovitură,  
Cît îi zdrobi toți dinții din gură.

Comicul provine din impresia de Iliadă bufă, întoarsă pe țigănie. Parpangel, care e un Achile tuciuriu, cel mai viteaz din toți, nu ia parte deocamdată la bătae, cu gîndul fiind numai „la Romica dragă”. Însă, „Corcodel voivodul / Vrînd a sa noduroasă măciucă / De corn cu sînge și el s-o crunte”, lovește pe Parpangel care parează năpraznic cu buzduganul lui de aramă, „Cît îi făcu creierii în cap tot zamă”.

Moartea lui Corcodel e înfățișată — după tipic — printr-o comparație homerică:

Iar Corcodel căzînd, ca ș-un munte  
Sună, cînd năroît să prăvale  
Și de-aproapea cutremură vale.

Ca și Achile lui Hektor, căzut jos în luptă, Parpangel vorbește mortului Corcodel cu sfidare războinică:

Corcodele,  
Aceasta-i pă tine o dreaptă osîndă  
Pentru-atîte nedreptăți și rele!  
Rău ți-ai aruncat cu bobii foarte  
Cînd însuți nu știauși de a ta soarte!

De un mare efect comic este apariția pe scena războiului a muierilor, venite cum le apucase vremea, „fără învălitoare”, comparate, tot homeric, cu „nește-furii nemiloase”. După obiceiul țigănesc, ele iau pruncii de picioare și „Dau cu dînșii în sabii și topoare”. Între ele, mama lui Corcodel face figură de Hecubă și de Andromacă totodată. Aruncînd pruncul mortului în obrazul lui Parpangel, i se adresează țigănește:

Na, mîncă-ți-l, o, cîne,  
Dacă-i mîncăși pe dragul tătucă!



Purdea îndeamnă pe Bumbul să *iscusească* ceva pentru a doborî, fie și pe la spate, pe voinicul Tandaler. Acțiunea e pregătită printr-o meticuloasă și conștient meșteșugită comparație homerică, foarte amplă, cu elemente luate din viața păstorească:

Ca lupoaia bătrână vicleană,  
Cînd vede un taur fără pază  
Mugind, buiecind într-o poiană,  
A-l năvăli fățiș nu cutează,  
Ci pe ascuns, prin tufe urmîndu-i, caută  
Cum să dea pe dînsul neașteptată.

Cela coarne fluturînd aleargă,  
La tot mușuroiul se întărită  
Și vra din rădăcină să-l spargă,  
Împrăște țărîna cu copită  
Și coarne, uitîndu-și cu tot de sine  
Pîn-lupoaia dindărăpt îl ține,

Așa Bumbul pe departe urmează  
Vrăjmașului, clipită dorită  
Așteptînd ca zăpăcit să-l vază,  
Să-i dea răsplată cuvinită,  
Făcîndu-l tuturor de măscară,  
Pentr'atîta morți ș-atîta ocară.

Abia în final răsare din mijlocul catastrofei glasul simbolic al lui Romândor, singurul rămas cu mintea neîntunecată de furiile și haosul războiului intestin. În ciuda proniei cerești, care vestea robia pe mai departe a românilor de către turci, el îndeamnă la luptă pentru libertate:

Du-ne măcar în ce parte  
Ori la slobozie sau la moarte.

Schimbînd ceea ce este de schimbat, comicul de limbaj la I. Budai-Deleanu se realizează cu un rafinament pe care îl vom întîlni numai la Caragiale. Impresia de țigănie e sugerată de o serie de fonetisme, precum: *ha dă pă urmă, hălui* (=ăluia /, *aha clipită, aha putere, ahasta-ți hie, ahele* (=acele) etc., ori de fonetisme arhaice și regionale ca: *ucig, zisă, găsască, nice, scupii* (=scuipi — de la a scuipa /, *firșiră, acăța, nește, piică* (=chică, păr /, *dederă, surepe* (sirepe /, *lacreme, să rușină, ha trufă* (=acea trufie), *ucisă* / perf. simplu /, *crepate, îmflă, cu dîns* (=cu dînsul /, *fece, doao* (=două / etc. etc.

Om de o foarte întinsă cultură, cunoscător de limbi clasice și moderne, filolog autorizat și — înainte de toate — mare artist, Budai și-a dat seama — primul între scriitorii români — de caracterul metaforic, pitoresc în genere, al limbii noastre. Astfel cuvîntul *a căsca* — pentru a da un exemplu — folosit cu



sensul de *a pofti*, *a rîni*, prilejuiește o savuroasă figură de stil menită a caracteriza pe Tandaler:

Atunci Tandaler, ce la domnie  
De mult *cască* și de jumătate  
O și *îmbucasă*, strigă cu mînie:<sup>1</sup>

Un calambur trădează pe filologul expert și denotă mult spirit și umor, cu care s-ar putea mîndri însuși Caragiale: (Tandaler) lui Lăpăduș capul sparsă

Apoi lui Măgurel *falca dreaptă*  
O făcu *strîmbă* . . .

Bogăția vocabularului este impresionantă în *Țiganiada*. Budai-Deleanu își culege cuvintele de peste tot, din vorbirea populară, în primul rînd (mai ales din limba auzită de el la Cigmău, în anii copilăriei), din jargonul țigănesc, din cronici, din limbile străine și antice etc. Uneori inventează însuși cuvinte. S-ar putea zice că *Țiganiada* este, indirect, un elogiu dantesc al limbii vulgare pe care umoristul și satiricul o introduce cu dezinvoltură în epopee. Impresia generală este aceea că poetul, foarte cult, instruit mai ales în filologie clasică, ignorează legile limbii literare în care scrie, pentru că n-a studiat-o niciodată, organizat, în școală, dar pe care o cunoaște perfect în aspectele ei dialectale așa cum a deprins-o în copilărie, pe cale empirică.

Anume întorsături sintactice mimează frazeologia epopeică. Astfel, topica inversă a predicatului, a atributului și chiar inversiunea arhaică a atributului adjectival *toatei*, articulat:

Auzind această defăimare  
Lui Tandaler *scapă suferința*,  
Denaintea *toatei adunare*

sau antepunerea complementului direct, față de predicat, și dislocarea atributului:

Spre norocul lui un ciolan vede  
Zăcînd *la pămînt*, de moartă *vită*.

Exemplele pot fi înmulțite. Am ales doar cîteva în care funcția stilistică este mai frapantă. Arhaisme, regionalisme și chiar formațiile proprii, în morfologie, sintaxa și vocabularul lui Budai-Deleanu (studiate amănunțit de Al. Rosetti și B. Cazacu, v. *op. cit.* la bibliografie) dau *Țiganiadei* originalitate și pitoresc, conferindu-i un loc aparte în cadrul literaturii române.

<sup>1</sup> Miron Costin folosea cuvîntul *a căsca* în același sens, însă într-un context plin de gravitate, referitor la poftile domnilor, respectiv ale lui Vasile Lupu:

„O nesățioasă hirea domnilor spre lățire și avuție oarbă. Pre cît să mai adaoge pre atîta rîhnește. Poftile a domnilor și a împăraților n-au hotar. Avîndu multu, cum n-ar avea nemică le pare. Precîtu Dumnedzeu, nu să satură. Avîndu domnie, cinste și mai mare și mai late țări poftesc. Avînd țară și țara altuira a cuprinde *cască*...”. M. Costin, *Opere*, Ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 113.



Ca și Caragiale, dar cu trei sferturi de veac înaintea lui, Budai-Deleanu are geniul numelor proprii, potrivite înadins pe caractere. *Tandaler* viteazul e cam prost și numele lui amintește pe tontul Tîndală. *Parpangel* se „perpelește” de dragoste pentru *Romica*, nume generic pentru o frumusețe a romilor. *Baroreu* își trage numele de la cuvîntul țigănesc *báró*, care înseamnă „șef”, „ștab”, conducător autocrat, puternic. Personajul susține o teorie politică în consensul numelui său, așa cum *Slobozan* este cel care face elogiul libertăților republicane. *Janalău* e derivat din țigănescul *janó*, cu sensul de a înțelege, a fi deștept, inteligent, cumpătat etc., fiindcă eroul susține teoria monarhiei luminate. *Goleman* e derivat din *gol*, *golicuine*, *goleți* etc. Celelalte nume sînt generic țigănești, porecle de un mare pitoresc: *Corcodel*, *Purdea*, *Găvan*, *Păpuș*, *Cocoloș*, *Parnavel*, *Sfîrcul*, *Zăgan*, *Titirez*, *Căcîcea*, *Gîrdea*, *Ghiolban*, *Drăghici*. Unele sînt articulate arhaic și popular: *Bobul-Bobului-Boabe*, *Dondul-Dondului-Dodii* etc. Altele primesc *determinatul homeric*, după modelul „*Ahil peleianul*”, de unde o altă sursă de comic: *Goleman* ciurarul, *Burda* fierarul, *Cîrlig* nepot de frate al lui *Drăghici*, *Cărăbuș* zlătariul, *Aordel* cel de viță veche. *Bratul* voinic, *Pleşea* șontorogul, *Țîntea* făcătoriu de ineale, *Chifor* ce știa bine rade, *Petcu* cel cu barba creață etc.<sup>1</sup>

Numele comentatorilor din subsolul textului sînt gîndite în același sens. *Criticos* ricanază, *Erudițian* intră în amănunte explicative, *Musofilos* explică procedeul alegoriilor, *Idiotiseanul* se miră prostește: „cum poate războiu să sufle în buciul ca ș-un om” sau „de unde știe poetul numele tuturor, de vreme ce n-a fost de față la bătălie?”

Astfel realizată, *Țiganiada* rămîne un fenomen unic în literatura română, fără posteritate în linia creației, fără epigoni, pentru că n-a fost cunoscută decît în foarte mică măsură și sporadic de către clasicii noștri moderni. Construită pe teme populare, epopeea eroi-comică a lui I. Budai-Deleanu este totuși greu accesibilă maselor mai largi de cititori, ca și *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir sau *Pseudokinegetikos* de Al. Odobescu. Pentru înțelegerea ei completă, pentru înlăturarea impresiei de greoi și prolixitate aparentă e nevoie de o instruire prealabilă în materie de literatură antică și de renaștere cît și de o pregătire filologică anume.

**Bibliografie:** Lidia Șerdeanu, *Nume de persoane în Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, „Limba română”, 1956, I, p. 52—58; Lidia Sfîrlea, *Observații asupra limbii și stilului Țiganiadei* lui I. Budai-Deleanu. În volum colectiv: *De la Varlaam la Sadoveanu*, 1958, p. 130—182; Fl. Fugaru, *Influența versificației populare asupra poeziei lui Ioan Budai Deleanu*, „Limba română”, VIII, nr. 5, 1959, p. 96—101; Al. Rosetti, și B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*. București, Editura științifică, 1961, p. 401—418; Luiza și Mircea Seche, *Limba și stilul lui I. Budai-Deleanu, în Țiganiada*. În: *Contribuții la Istoria limbii române literare*. Vol. III, București, 1962, pp. 7—75.

<sup>1</sup> Merită să notăm că Eminescu studiase și el procesul poetic al atributului homeric, după cum se poate vedea într-un manuscris (2276, f. 231): „Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut care să-l izoleze de toate celelalte și toată funcția lui”. Urmează exemple: „luna răsăritoare din valuri”, „luna stăpînitoare de ape, zorii prevestitori de zio” etc.



## ANTON PANN

„UN NEBUN FĂGĂDUIEȘTE  
ȘI-NȚELEPTUL S-AMĂGEȘTE“

Într-o zi, Nastratin Hoge, ceartă cu-n vecin avînd,  
 Fuse tras în judecată, pentru dînsul jalbă dînd;  
 Nastratin, plecînd să meargă spre a se înfățișa,  
 Băgă-n sîn un pietroi mare și se-nfățișă așa;  
 Cînd pîrîtorul de dînsul spunea cîte îi plăcea,  
 Nastratin pe taină sînul își arăta și tăcea.  
 Judecătorul văzîndu-l că își bătea sînul plin,  
 Toată dreptatea o dete în partea lui Nastratin;  
 După ce jeluitorul fu d-aci afară dat,  
 Zise lui Nastratin Hoge: — „Scoate ce mi-ai arătat“;  
 El, scoțînd îndată piatra, o puse cu cînste jos,  
 Și se trase la o parte cu chip prea politicos;  
 — „Dar ce este asta? zise judecătorul bătrîn.  
 — „Este darul, el răspunse, ce ți-l arătam în sîn“.

Calitatea cea mai de seamă a acestei istorioare, în care e denunțată venalitatea împărțitorilor dreptății pe vremea lui Nastratin Hoge, este conciziunea. Pe un spațiu minim, în numai 14 versuri, se narează o întîmplare și se conturează două caractere, acela al judecătorului luător de mită și acela, „nastratinesc“, al lui Nastratin. După cum se vede, din toate întîmplările lui Nastratin, relatate de Anton Pann, dar și din alte povestiri cu caracter popular, pînă la „Moș Ion Roată“ al lui Creangă, nastratinismul constă în afișarea unei false naivități, a unei nerozii simulate, făcută cu scopul de a păcăli pe interlocutor. Această fațetă populară nu este altceva decît o modalitate satirică la adresa reprezentanților claselor diriguitoare sau, în genere, la adresa prostiei, înfumurării etc.

Economia mijloacelor surprinde din capul locului în această mică snoavă, foarte asemănătoare, prin comicul de situație, cu o schiță caragialiană, dacă la mijloc n-ar fi aspectul ei cvasifolcloric și, implicit, o mai largă cuprindere caracterologică în timp și în spațiu. Textul este pură versificație, lipsită de cea mai mică intenție poetică în înțelesul propriu al cuvîntului, un text prin excelență prozaic, deși, dată fiind obișnuința noastră cu genul antonpannesc, de neconceput în proză. Ca în toate scrierile lui Anton Pann versul are o anume mecanică spontană, constrîngătoare la conciziune, de cele mai multe ori fără grijă prea mare pentru ritm și rimă. Și, cu toate acestea, cel puțin în cazul de față, cursivitatea frazei este în perfect acord cu ritmul versurilor, iar cîteva rime — apărute spontan — sînt într-adevăr rare: *în-fă-ți-șă-a-ș-a; plin-Nastratin*. Grijă pentru relatarea cît mai exactă a situației tipice, atrage după sine o surprinzătoare proprietate a termenilor. De pildă, a celor juridici: „ceartă“, „tras în judecată“, „a se înfățișa“



(la judecată), „pîrîtor“, „jeluitoar“. Ritmarea narațiunii este dată de timpul și modul verbelor. „Genericul“ se exprimă aici prin gerunziu ca pentru a sugera continuitatea: *avînd, dînd, plecînd, vîzînd*; durată, prin imperfectele: *spunea, plăcea, arăta, tăcea, bătea*; epicul pur prin perfectul simplu: *fuse, băgă, dete, fu afară dat; zise, puse, se trase*; dramaticul, prin prezent indicativ: *este*. Întorsătura dramatică din final produce o extraordinar de precisă notare a gestului nastratinesc:

El scoțînd îndată piatra, o puse cu cinste jos  
Și se trase la o parte în chip prea politicos.

Mai ales locuțiunea verbală *a pune cu cinste* . . . ceva este de o inimitabilă ironie și de un fin umor, Nastratin rămînînd mai interesant — în cele din urmă — prin gesticulație decît prin vorbire, ca și moș Ion Roată care se duce să ridice pietroiul cu ipocrită seriozitate.

Oralitatea povestitorului, ca și aceea a personajelor, este perfectă. Astfel popularul *d-aci* (fonetism muntean, versul 9), într-o construcție pasivă: *fu d-aci afară dat*, indică foarte precis gestul povestitorului, de expediere cu mîna. Mai mult încă, se poate vorbi deci — în cazul de față — de o adevărată punere în scenă, bazată pe un *qui pro quo* și prevăzută cu o poantă, rezolvată în cele două replici din final. „Apologul“ — căci caracterul moralizator al bucății ne dă dreptul să numim așa bucata în chestiune — beneficiază apoi de lipsa „moralei“, expediată chiar din titlu, fapt ce contribuie, de asemenea, la conciziune.

Tot în vederea acestui lucru, a discursivității oral-teatrale, de mare conciziune și sugestie pantomimică, mai observăm că versurile cuprind unități sintactice perfect constituite. Cezura însăși ajută exprimarea clară, netedă. Acuratețea relatării este apoi susținută de faptul că gerunziile (*avînd, dînd*) și imperfectele (*plăcea, tăcea*) sînt puse — pentru relief — în rimă (uneori în rimă interioară) și sub accentul trohaic scurt, lăsat, în final, fără silabă neaccentuată:

În-tr-o zi, Nas-tra-tin Ho-gea, cear-tă cu-n ve-cin a-vînd,  
Fu-se tras în ju-de-ca-tă      pen-tru dîn-sul jal-bă dînd  
Cînd pî-rî-to-rul de dîn-sul      spu-nea cî-te îi plă-cea  
Nas-tra-tin pe tai-nă sî-nul      își a-ră-ta și tă-cea.

Gerunziile și imperfectele notează *continuul* relatării și predomină în primele 7 versuri. În celelalte 7, din exact momentul pronunțării sentinței, predomină perfectul simplu (cu excepția replicilor în stil direct care au predicatele din principală la prezent și cele din subordonate la perfectul compus): *fu dat, zise, puse, se trase, răspunse*, ca pentru a marca faptul consumat pe loc. Grijă pentru precizie, cerută de natura temei și a subiectului, exclude orice lirism, deși avem în



fața noastră o „poezie“. Poezia însă rezultă din totala naturalețe și spontaneitate cu care sînt spuse lucrurile, parcă știute de toată lumea, însă configurate în chipul cel mai original sub pana „finului Pepelei“.

Bibliografie: Paul Cornea, Anton Pann. București, E.S.P.L.A., 1964.

## I. HELIADE RĂDULESCU

### BALADA ZBURĂTORUL<sup>1</sup>

Această poezie, apărută pentru prima dată în *Curierul românesc*, nr. 9, din 4 februarie 1844, este o capodoperă a genului. „Balada“ se distinge printr-o excepțional de bine inspirată preluare a mitului folcloric al Zburătorului, cu scopul de a înfățișa poetic, suav, ivirea sentimentului dragostei la fetele de vîrstă puberă. Eminescu însuși, intuind valoarea poetică a acestui mit, urmează pe Heliade, atunci cînd, în *Călin — file de poveste*, îl folosește pentru a idealiza dragostea fetei de împărat. Cauza dragostei rămîne un mister de nepătruns, o „boală“ a cărei pricină e greu de înțeles și ale cărei efecte fiziopsihologice sperie fetele ajunse în pragul feminității: pieptul „se bate“, pe sîn apar „vinețele“, un foc interior alternează cu fiori reci, buzele ard, obraji devin palizi, ochii se învăpăiază de lacrimi și plîng fără motiv aparent, inima cere „un nu știu ce“, brațele simt nevoia unei îmbrățișări. Nu „analiza psihologică“, așa cum s-ar părea, dă valoare poeziei, ci notația în stil direct, tînguirea înfiorată și naivă a fetei care se adresează mamei:

Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,  
Mulțimi de vinețele pe sîn mi se ivesc;  
Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau pe spate,  
Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc.

Ah! inima-mi zvîcnește!... și zboară de la mine!  
Îmi cere... nu-ș ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da:  
Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine;  
Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc.

<sup>1</sup> I. Heliade Rădulescu. *Opere*. Tom. I, ediția critică cu introducere, note și variante, de D. Popovici, București, „Fundatia pentru literatură și artă“, 1939, p. 186—189.



Că uite, mă vezi, mamă? așa se-ncruciază,  
 Și nici nu prinț de veste când singură mă strîng,  
 Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază,  
 Pornesc dintr-înșii lacrimi și plîng, măicuță, plîng.

Atît prin modul cum este introdus mitul folcloric în poezia cultă, dar și, în genere, prin cîntarea idilicului rural în înțelesul superior al cuvîntului, Heliade precede nu numai pe Eminescu, dar mai ales pe Coșbuc. Cu toate acestea, lirismul eliadesc este mai puțin obiectiv față de cel coșbucian. Romantic, ca și Victor Hugo, care într-una din baladele sale cînta de asemenea „Silful”<sup>1</sup> (tot un fel de zburător), Heliade desfășoară un lirism mai cuprinzător și mai profund ca acela al lui Coșbuc, pentru că e filtrat prin prisma subiectivă a artistului, e mai romantic. Formula eliadescă a baladei se apropie — de altfel ca și a lui Coșbuc — de aceea configurată de poeții germani, Goethe și mai ales Uhland<sup>2</sup>, deși punctul de plecare se află în Victor Hugo, pentru că însuși Victor Hugo modificase — influențat de germani — conceptul de baladă, în sens de poem cu subiect mai mult sau mai puțin fantastic și popular.

Ritmul de baladă cultă vine de acolo că propozițiile capătă — chiar în stilul direct — o curgere melopeică, prin revenirea în chip de refren a cîte unui vers sau a cîte unei strofe întregi. Acest cantabile baladesc (realizat perfect în planul artei noastre muzicale de Ciprian Porumbescu), care accentuează lirismul, este apoi contrapunctat, în a doua secvență a poemului, de cadrul naturii, una dintre cele mai frumoase evocări descriptive ale înserării rustice, Heliade anticipînd, cu strălucire, pe Eminescu din *Sara pe deal* și pe Coșbuc din *Noapte de vară*.

Bucolicul de nuanță neoclasică se îmbină — de astădată în chip armonios — cu romantismul evocator de imagini vespérale într-un tablou de o solemnitate gravă: Soarele asfințește, cumpenele puțurilor cheamă „a satului cireadă”, „vițele muginde”, pășesc „la jghiab întins”, aerul serii vibrează „de tauri grea murmură”, vițeei aleargă la ugerul vacilor care sub „fecioreasca mînă” (imagine deosebit de grațioasă, în stil pastoralist) face să se auză sușurul laptelui în șistar. În sfîrșit, zgomotele se pierd în noapte și stelele apar una cîte una:

Incep a luci stele rînd una cîte una  
 Și focuri în tot satul încep a se vedea;  
 Tîrzie astă seară răsare-acum și luna,  
 Și cobe, cîte-odată, tot cade cîte-o stea,

Dar cîmpul și argeaua cîmpeanul ostenește  
 Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.  
 Tăcere pretutindeni acuma stăpînește  
 Și lătrătorii numai s-aud neconținut.

<sup>1</sup> O interesantă prelucrare a baladei hugoliene *Le Sylph* (tradusă și de Costache Negruzzi) a dat poetul Costache Stamate în *Zburătorul la zebre* (v. *Muza românească*, 1868).

<sup>2</sup> Ludwig Uhland (1787—1862). A rămas celebru prin *Baladele* sale cu subiecte medievale și populare, unele inspirînd muzica lui Schubert.



E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei  
 Veșmîntul său cel negru, de stele semănat,  
 Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei  
 Visează cîte-aevea deșteaptă n-a visat.

· Tăcere este totul și nemișcare plină;  
 Încîntec sau descîntec pe lume s-au lăsat;  
 · Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină,  
 Și apele dorm duse, și morile au stat.

Impresia de solemnitate și vrajă provine din cîteva îmbinări de cuvinte, epitețe și metafore gîndite mai mult după metoda clasică decît după cea romantică: stelele lucesc „rînd una cîte una“, luna răsare „tîrzie“; noaptea este „naltă“ și veșmîntul ei negru, „semănat cu stele“, cuprinde ca o mantie imensă, lumea „în brațele somniei“. Construcția sintactică fără *pe* la acuzativ amintește, de asemenea, clasicismul:

Dar cîmpul și argeaua cîmpeanul ostenește,  
 ca și metonimia din versul:

Și lătrătorii numai s-aud neconținut.

Cîte un vers sună sentențios:

Tăcere este totul și nemișcare plină.

Altul, prin repetiții de cuvinte de la aceeași rădăcină, creează armonii și produce farmecul înțelesurilor prime, etimologice:

Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat.

Personificările chiar, în acest context, sînt pline de sugestii și prospețime: „frunza nu mișcă“, „vîntul nu suspină“, „apele dorm duse“, „morile au stat“.

Este evident că elementele de clasicism întîrziat, pe care Heliade le împrumută din poezia, cam convențională, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, sînt reintegrate și făcute fertile prin ancorarea lor în peisajul românesc. Poetul are apoi deosebitul tact de a depăși peisajul, pictoricul. Motivul inițial al Zburătorului revine în cea de-a treia parte a poemului, tot așa, în stilul direct al „suratelor“ care șușotesc despre spiritele ce bîntuie nopțile:

Tot zmeu a fost,urato. Văzuși,împelițatul!  
 Că țintă l'alde Floarea în clipă străbătu!  
 Și drept pe coș, leicuță! ce n-ai gîndi, spurcatul!  
 Închină-te,urato! — văzutu-l-ai și tu?

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,  
 Și pietre nestemate lucea pe el ca foc.  
 Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată;  
 Dar lipsă d-a lui dragostil departe de ast loc“.



Fata mare trebuie să fugă de iubit, ca de foc, pentru că începe să viseze, visul se preface apoi în „lipitură”<sup>1</sup>, și „lipitura-n zmeu”:

„Și ce-i mai faci pe urmă? că nici descîntătură  
Nici rugi nu te mai scapă. — Ferească Dumnezeu!”

Bibliografie: G. Călinescu, *I. Heliade Rădulescu*. Editura tineretului, 1966

#### GR. ALEXANDRESCU

#### BOUL ȘI VIȚELUL<sup>2</sup>

În materie de fabulă — specie clasică prin excelență — a rămas stabilit că originalitatea lui La Fontaine sau Krîlov nu stă în invenția narativă, în fabulație, cît mai ales în adaptarea schemelor tradiționale la împrejurări specifice locale. Ca și în cazul basmului, există niște prototipuri fabulistice universale care nu pot căpăta concretețe artistică decît printr-o ancorare a lor în sfera preocupărilor ideologice ale unui poet, la un moment istoric dat, într-un anumit loc. Multe din fabulele lui Grigore Alexandrescu au ca schelet narativ puncte de plecare în alți fabuliști. Unele sînt mai originale, însă adevărata originalitate a poetului stă în localizarea temelor și procedeele tradiționale. *Boul și vițelul*, publicată în 1838, este, din acest punct de vedere, dintre cele mai caracteristice.

Ideea, curentă în epocă, putînd fi aflată — ceva mai tîrziu — în *Chirițele* lui Alecsandri sau în romanul lui Nicolae Filimon *Ciocoii vechi și noi*, este aceea că anume condiții social-istorice din prima jumătate a secolului al XIX-lea au favorizat parvenitismul. Grigore Alexandrescu o realizează poetic, fără decorul vremii și fără șarja comediei, fără patosul și gravitatea lui Filimon, ci fabulistic, cu detașare clasică și ironie rece, scriitorul fiind ceea ce se numește un om de spirit, pe care nu-l caracterizează patosul violent și invectiva polemicii. Personajul său nu este impetuos ori diabolic, ci pur și simplu prostul placid, ajutat de noroc; nu însă de o prostie totală, ingenuă, pentru că parvenitul are totuși abilitatea de a nu-și recunoaște rudele sărace. E o abilitate de speță — am zice — cîștigată automat, prin practica socială: toată lumea face așa. Și cretinul Agamiță Dandanache o va avea, atunci cînd declară că păstrează scrisoarea pentru a șantaja în toate ocaziile ivite.

<sup>1</sup> „Lipitură” — un fel de boală din dragoste — „zmeul” — personaj malefic, de obicei, răpitor de fete frumoase — iată elemente folclorice introduse de Heliade în poezia cultă, înainte de basmul *Fata în pădurea de aur*, versificat de Eminescu după Richard Kunisch, basm din care avea să răsară *Luceafărul*.

<sup>2</sup> Gr. Alexandrescu, *Opere*, vol. I, ediția Fischer, București, E.S.P.L.A., 1957 p. 230.



Măestria poetului stă întâi de toate în alegerea „ieroglificei”, în spațiul valah *boul* fiind simbolul prin excelență al prostiei. Această „ieroglifă”, o dată găsită, atrage după sine, cu savantă ingenuitate din partea fabulistului, altele nu mai puțin pitorești: *cireada* (noțiune care transmite și o fină ironie la adresa societății unde este posibilă ridicarea proștilor în posturi înalte; *vițelul* simbolul nevinovăției plate, „al doamnei vaci fiu” etc.

În al doilea rând, fabula excelează prin economia narativă și prin echilibrul compoziției, rezultate din caracterul dramatic al expunerii. Ca într-o mică piesă de teatru, cu măști, după arătarea situației, se trece la mișcarea scenică, expediată rapid în propoziții scurte, juxtapuse, și la dialogul bazat pe câteva replici esențiale:

Făr-a pierde vreme, vițelul pornește,  
Ajunge la unchiu, cearcă a intra:  
Dar pe loc o slugă vine și-l oprește:  
„Acum doarme, zice, nu-l poci supăra”.

— „Acum doarme? ce fel! pentru-ntîia dată . . .” etc.

Cu o intuiție artistică sigură, poetul înlătură obișnuita morală, de vreme ce faptele vorbesc de la sine. Schimbul de replici dintre bou și slugă, sugerează în chip foarte viu un aspect de viață, încît finalul fabulei se întregeste abia în mintea cititorului:

„Boierule, zise, așteaptă afară  
Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu.”  
— „Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară,  
N-am astfel de rude, și nici voi să-l știu”.

Comicul, necesar întotdeauna fabulei, se realizează prin câteva contraste: *boul* este „puțin la simțire”, e stăpînit de „mîndrie” și a căpătat obiceiul boieresc de a dormi după prînz, precum și de a ieși la plimbare, fiind, cu toate acestea, capabil de o mare „mojicie”, cînd nu-și primește nepotul. Sobrietatea expresiei, pe care n-o aflăm în restul operei poetice a lui Grigore Alexandrescu, este cu totul potrivită fabulei. Sintaxa nu ne apare de loc contorsionată pentru necesități prozodice, propozițiile urmînd cursul firesc al vorbirii de obște, în proză:

„Un bou ca toți boii, puțin la simțire, în zilele noastre de soart-ajutat și de cît toți frații mai cu osebite, dobîndi-n cireadă un post însemnat” etc. Cadența amfibrahică (— —) este însă respectată și sugerează parcă progresele meticuloase ale parvenitului.

Comparația *ca toți boii*, de loc pretențioasă, „nepoetică”, este cea mai nimerită în cazul de față, pentru că sugerează constatarea faptului banal, obișnuit. Interogația, ușor retorică „Un bou în post mare?”, construită prin elipsa predicatului, dă concentrație și servește, prin alăturarea vocabulelor *bou* și *post*, contrastul comic necesar, fiind totodată prilej de reflecții care se fac cu acel imperceptibil umor apophtegmatice — cum arăta George Călinescu<sup>1</sup>. Rafina-

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu* București, Editura pentru literatură, 1962, p. 206.



mentul lingvistic și al expresiei în genere provine mai ales din alura ușor doctorală și meditativă, din ironia rece cu care sînt constatate niște adevăruri veșnice:

Dar asta se-ntîmplă în oricare loc.  
Decît multă minte, știu că e mai bine  
Să ai totdeauna un dram de noroc.

Impresia generală — rezultată din toate fabulele — rămîne aceea că fabulistul joacă un rol printre personajele sale, adoptă o poză regizorală, manevrînd scenaria. În consecință, stilul direct (dar și cel indirect) capătă oralitate și culoare de epocă. Vițelul vine să ceară unchiului *nițel fîn*, iar servitorul îi ține acest discurs brutal:

— „Ba să-ți cauți treaba, că mănînci trînteală;  
S-a schimbat boierul, nu e cum îi știi;  
Trebue-nainte-i să mergi cu *sfială*,  
*Priimit* în casă dacă vrei să fii.“

În afară de oralitate, anume expresii indică atitudini tipice. *Înainte-i* arată co-vîrșitoarea importanță a personajului în fața căruia solicitantul trebuie să se prezinte cu *sfială* (=frică amestecată cu respect). Cuvîntul *priimit*, care prin măsura versului se cere pronunțat pe îndelete, obsecvios și cu aceea nuanță de oficialitate arhaic-birocrațică, sugerează rangul social al potentatului. În sfîrșit, dovada cea mai evidentă a expresiei stilistice celei mai potrivite stă în faptul că unele versuri au ieșit din context și pot fi utilizate în vorbirea de toate zilele: *De cît multă minte, știu că e mai bine / Să ai totdeauna un dram de noroc ori S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi*. Aceasta și pentru faptul că fabula *Boul și vițelul*, ca și altele, nu este o simplă piesă de istorie literară, prostia și parvenitismul fiind observabile — în grade diferite — oricînd și oriunde.

• **Bibliografie:** G. Călinescu, Gr. M. Alecsandrescu, Editura pentru literatură, 1962.

## VASILE ALECSANDRI

### BĂRĂGANUL<sup>1</sup>

După cum reiese din nota care o însoțește, poezia a fost compusă la Cannes, în 20 martie 1870, publicată fiind apoi de îndată în *Convorbiri literare* din 1 aprilie același an<sup>2</sup>. În ciclul *Pastelurilor*, unde a fost inclusă, *Bărăganul* ocupă

<sup>1</sup> V. Alecsandri. *Poezii*, Vol. I, ediție îngrijită de G. C. Nicolescu, E.S.P.L.A., p. 394.

<sup>2</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 361.



un loc oarecum aparte, prin faptul că nu se inspiră din natura Mirceștilor, predilectă poetului. Alecsandri văzuse însă *Bărăganul*, măcar atunci când călătorise la Balta Albă<sup>1</sup> și ochiul său de pastelist se lasă furat de întinderea nesfârșitei stepe, aproape sălbatică. Contrar romanticilor, atrași de natura necălcată de civilizație, în deosebire de rafinatul Odobescu, cel care gustase literatura lui Gogol și dădea în *Pseudokinetikos* descrierea de o frumusețe clasică a „Arcadiei” valahe, contrar „sălbaticului” de mai târziu — un romantic și el — Panait Istrati, citadinul Alecsandri manifestă groaza de gol în fața întinderilor nesfârșite. Pentru el, Bărăganul este o „savană-ntinsă și cu sălbatec nume”. Compunând poezia sa în veselul și civilizatul Cannes, poetul evocă o „pustietate goală sub arșița de soare”, unde „Nici casă, nici pădure, nici riu răcoritor / Nimic nu-nveselește pe bietul călător”. Acest *horror vacui* prilejuiește lui Alecsandri o metaforă memorabilă, impresionantă prin puterea de concretizare a unei abstracții. Poetul are viziunea unui personaj îngrozitor: *Singurătatea* care, „mută, sterilă, nepătrunsă”, zace în imensul Bărăgan sub focul verii, adormită de „horul” greierilor. Ea nu se deșteaptă decît iarna, la fiorul crivățului.

Pastelul lui Alecsandri de astădată e în cărbune. Epitetele, concrete sau abstracte, sugerează un tablou dezolant: iarba este „mohorită”, pămîntul „negru”, pustietatea „goală”, zarea „tristă”, bivoli „negri”, toamna „fără roadă”, ceaul fierbe „fumegos” etc. Pe fundalul acestui „lung ocean de iarbă necunoscut în lume” se profilează la orizont cumpăna unei fîntîni singuratice, îndoită ca gîtul unui struț și completînd astfel cadrul unui tablou de gen, cu ceva din Theodor Aman:<sup>2</sup>

Un car cu bivoli negri a stat lîngă fîntînă.  
Vro doi români în soare ș-o sprintenă română  
Încungiură ceaul ce fierbe fumegos  
Pe foc, și mai departe un cîne roade-un os.

Pe car un copilandru privește-n depărtare...

Finalul poeziei e oarecum mai prozaic, însă cu totul în tonul general al *Pastelurilor*. „Veselul Alecsandri”, iubitor de civilizație și de înnoiri, cîntăreț al atîtor evenimente care au dus la formarea statului român modern, vede Bărăganul traversat de „zmeul cu-aripi de foc”, falnic, cu gura lui de fier”, trenul, invenția prometeică — aluzie la linia ferată București-Cernavoda ce urma să se construiască:

Mult vesel va fi cîmpul cînd vecinica-i tăcere  
Va dispărea deodată la glasul de-nviere  
Ce scoate zmeul falnic — din gura lui de fer  
Vestind noua răpire a focului din cer!

Deși cu unele încărcături verbale și cu o serie de inadvertențe lingvistice, inerente epocii și autorului, precum: „În patru părți a lumii”, „al grierilor hor”,

<sup>1</sup> v. bucata de proză intitulată *Balta Albă*.

<sup>2</sup> Pictor contemporan cu Vasile Alecsandri; în 1854 a executat trei schițe ilustrative la proza *Balta Albă* care urma să apară, în traducere franceză, în revista „*Illustration*”; v. G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, E.S.P.L.A., 1962, p. 227.



„a iernei vijelii“, „pustiele“, „sălbatic“ etc., pastelul se bucură de un echilibru și de o corectitudine clasice pentru poezia românească. Versul iambic, amplu, de șase picioare, conferă solemnitate. La aceasta contribuie și rima, împerecheată, terminată în silabă neaccentuată, în primele două versuri ale fiecărui catren, și accentuată în ultimele două. De asemenea, cezura ce urmează cu regularitate după silabă neaccentuată.

E de observat că pastelurile lui Alecsandri, în marea lor majoritate, sînt compuse în vers trohaic, ceea ce explică, în parte, tonalitatea lor majoră. *Bărăganul*, dimpotrivă, face parte din categoria celor mai puține, scrise în iambi, de unde tonalitatea minoră, aproape elegiacă, mai ales în partea de început. Ultimele două strofe, care aduc imaginea trenului-zmeu, învingător al singurătății și tristeții, nu se abat de la schema:

V — V — V — V // V — V — V — V

și cu toate acestea accentul de la începutul fiecărui vers nu mai cade — în aceste strofe — iambic, ci trohaic, ca spre a sublinia optimismul, încredere în puterea atotbiruitoare a omului asupra naturii:

Ah! dul — ce, glo — ri — oa — să, // și mult stră — lu — ci — toa — re

sau:

Mult ve — sel va fi cîm — pul // cînd veci — ni — ca — i tă — ce — re

Abateri de la schema metrică ideală (lucru de altfel frecvent în poezia modernă) se produc și în alte strofe. Astfel, în versul:

*Nici casă, nici pădure, nici rîu răcoritor*

accentul cade trohaic, pentru a servi repetiția și a pune în relief cuvîntul *nici*, urmat — după revenirea la matca iambică, în celălalt vers — de adverbul *nic*, subliniind imaginea stepei necălcată de picior omenesc. De asemenea, emișihul I din versul 1 al strofei a doua are, în loc de trei accente, numai două, pentru a evidenția substantivul *pustietate*, împreună cu atributul său *goală*. Efectul sonor e susținut apoi de aliterația diftongilor *ea* și *oa*, dispuși trohaic

Pus — ti — e — ta — tea goa — lă

Cel mai frapant caz de abatere de la schema metrică inițială se produce tocmai în versul 2 din strofa a treia, versul cel mai dens și mai puternic conturat imagistic:

Sin — gu — ră — ta — tea mu — tă ste — ri — lă ne — pă — trun — să



În chipul acesta „personificarea” *Singurătății*, realizată în plan lexical prin trei adjective — epitete: *mută*, *sterilă*<sup>1</sup>, *nepătrunsă*, este susținută fonic prin deplasările accentelor iambice și totodată prin aliterațiile *ta — tea — tă*, *mu — trun*, oscilațiile între vocalele deschise — sprijinite pe labiodentala surdă — și cele închise susținute de nazalele *m* și *n*. Un efect asemănător se produce în versul 2 din strofa a cincea, unde pronunțarea în hiat — conform limbii franceze — a cuvântului *ocean* (o-ce-an), determinat de adjectivul cu funcție de atribut, *lung*, presupune deplasarea accentului pe prima silabă, ceea ce contribuie la impresia de imensitate spațială:

*Lung* o — ce — *an* de *iar* — bă

Pe lângă deplasarea accentelor de la schema iambică, sugestia de curgere firească a limbii o dau, în această poezie a lui Alecsandri, și câteva cazuri de *enjambement*. Amplă, solemnă, fraza nu-și poate consuma întotdeauna unitățile sintactice în cadrul câte unui vers. Astfel întâlnim predicatul la sfârșitul unuia și subiectul la începutul următorului:

strofa a III-a { V. 1. De mii de ani în sînu-i dormind *zace* ascunsă  
V. 2. *Singurătatea* ...

strofa a IV-a { V. 2. Și toamna-i fără roadă, ș-a iernei *vijelii*  
V. 3. *Cîtreieră* ...

strofa a VI-a { V. 2. Vro doi *români* în soare ș-o sprintenă *română*  
V. 3. Încongiură ceaunul ...

Tot așa, prin *rejet*, atributiva cade la început de vers față de principală care stă în precedentul vers:

strofa a III-a { V. 2. Singurătatea  
V. 3. *Ce-adoarme-n* focul verii

strofa a X-a { V. 2. Va dispărea deodată la glasul de-nviere  
V. 3. *Ce scoate zmeul* falnic din gura lui de fier.

În același sens aflăm un circumstanțial de loc la început de vers, față de predicatul propoziției situat în versul anterior:

strofa a VI-a { V. 3. .... ceaunul *ce fierbe* fumegos  
V. 4. *Pe foc* ...

Nimeni pînă la Alecsandri și — s-ar putea spune — nici de la dînsul încoace — n-a aplicat atît de consecvent și cu remarcabile succese tehnica picturală în poezia de evocare a naturii, cu detașare clasică, de unde sugestia de liniște

<sup>1</sup> Neologismul este introdus în chip fericit de Alecsandri, pentru că semanticește cuvîntul izbește imaginația în zona cea mai propice, la limita dintre concret și abstract.



și „kief“ la omul care se bucură de viață. La aceasta contribuie rotunjimea și echilibrul în compoziție, conturul net al imaginii, tras, cu o mână sigură de pictor, în creion colorat. Alecsandri realizează aceasta prin anume repetiții de cuvinte și sintagme, ce nu au totuși nimic din tehnica muzicală simbolistă, de astădată fiind solicitat numai ochiul. Astfel formația și sistemul de rime din versurile 3 și 4, strofa I:

*Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor*  
*Nimic nu-nveselește pe bietul călător*

revine în strofa a VII-a, în aceleași versuri, 3 și 4:

*Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor*  
*Nimic nu se arată pe câmpul de mohor.*

De asemenea, antepunerea adjectivului în primul emistih și în al doilea, din versul 1, strofa I:

*Pe cea câmpie lungă a cărei tristă zare*

revine în versul 1, strofa a V-a:

*Pe cea savană-ntinsă și cu sălbatic nume*

Anafora e folosită tot pentru întărirea conturului. Astfel în strofa a IV-a:

*Acolo floarea naște și moare-n primăvară,*  
*Acolo piere umbra în zilele de vară,*  
*Și toamna-i fără roadă, ș-a iernei vijelii.*

Antepunerea determinantului — epitet — frecventă în epocă la mai mulți scriitori — servește cu consecvență, și în acest pastel impresia picturală, de încremenire solemnă a peisajului: „*tristă zare*“, „*misterios dispăre*“, „*bietul călător*“, „*negrul pământ*“, „*a sale mari vârtejuri*“, „*al grierilor hor*“, „*a iernei vijelii*“, „*pustiele câmpii*“, „*cu sălbatic nume*“, „*lung ocean*“, „*sprintenă română*“, „*lungi șiruri*“, „*tainic călător*“, „*dulce, glorioasă și mult strălucitoare . . . ziua*“, „*mîndrul soare*“, „*trista moarte*“, „*mult vesel . . . câmpul*“, „*vecinica-i tăcere*“, „*noua răpire*“.

**Bibliografie:** Perpessicius, *Alecsandri și limba literară*. În: *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, E.S.P.L.A., 1958 p. 217—235; Ion Diaconescu, *Vasile Alecsandri și problemele limbii române literare din vremea sa*. București, „Analele Universității“ IX, 1960, nr. 18, p. 351—362.



## M. EMINESCU

EPIGONII<sup>1</sup>

Dependent, într-o măsură mai mare sau mai mică, de înaintașii săi (Alecsandri, Bolintineanu, Heliade, Gr. Alexandrescu), la vârsta de 20 de ani Eminescu devine, dintr-o dată el însuși neașteptat de nou și original, prin *Epigonii*. Acest poem (apărut pentru prima dată în „*Convorbiri literare*” din luna august 1870) adună, ca într-un focar, principalele direcții de dezvoltare ale literaturii române moderne de pînă la cel mai mare poet al nostru.

Compozițional, *Epigonii* se sprijină pe o antiteză, procedeu tipic romantic, între trecutul însuflețit de idealuri înalte, epoca scriitorilor de la 1848, și prezentul dominat de scepticism rece. Apropiat ideologiceste de înaintași, a căror „spusă” era „sîntă și frumoasă”, pentru că era izvorîită din inimi, poetul repudiază scepticismul, însă constată totodată imposibilitatea de a i se sustrage, acesta fiind o trăsătură inerentă epocii:

Toate-s praf . . . *Lumea-i cum este* . . . și ca dînsa sîntem noi.

Ideea apare explicit și în scrisoarea către Iacob Negruzzi, scrisoare ce însoțea poezia la redacția „*Convorbirilor literare*”:

„Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan, Eliade, — acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, sîntem trezi la suflarea secolului — și de-aceea avem atîta cauză de-a ne descuragia. Nimic — decît culmile strălucite, nimic — decît conștiința sigură că nu le vom ajunge niciodată. Și să nu fim sceptici?”<sup>2</sup>

Din citatul reprodus mai sus se mai poate vedea că Eminescu avea, privitor la scriitorii de la 1848, o opinie critică foarte bine precizată, chiar de pe acum, din 1870, *care va rămînea aproape mereu neschimbată*.<sup>3</sup> Un Mureșan, un Bolliac sau Eliade erau prețuiți pentru „naivitatea sinceră, neconștiută”, mai mult decît pentru „meritul intern” al scrierilor lor. Cu numai 8 luni mai înainte de apariția poeziei *Epigonii* într-un articol publicat în *Albina* din Pesta, poetul exprima exact aceeași idee, în legătură cu activitatea altui pașoptist, profesorul său de la Cernăuți, Aron Pumnul, căruia îi lua apărarea împotriva unui denigrator, „cri-

<sup>1</sup> M. Eminescu. *Poezii*. Ediția Perpessicius, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 27—30.

<sup>2</sup> I. E. Torouțiu. *Studii și documente literare*. Vol. I., p. 311.

<sup>3</sup> v. despre Alecsandri și Bolintineanu, articolul *Repertoriul nostru teatral* („Familia”, Pesta, nr. 3, 18/30 ianuarie 1870); despre Bolliac în articolul *Timpul și problema țărănească* („Timpul”, VII, 18 februarie, 1882); despre Eliade într-un necrolog și în articolul *Monumente* (despre Bălcescu în *Bălcescu și urmașii lui*) etc.



ticastrul" baron Dimitrie Petrino. Într-adevăr, și pentru Eminescu ideile filologice ale lui Pumnul erau greșite, însă ele erau „cronistice" îndreptățite, pentru că izvorau din „încrederea cea sfântă în puterea creatrice a limbii"<sup>1</sup>. Poetul a avut drept primă sursă de informație și inspirație pentru *Epigonii Lepturariul* lui Aron Pumnul (I—IV, Viena, 1862—1865). Lauda exagerată a „scripturilor române" se află mai întâi acolo și Eminescu este perfect conștient de acest lucru, dovadă a faptului că opiniile lui se întemeiau și pe alte izvoare. Poeticește însă accepta exagerările lui Pumnul. O spune foarte clar în articolul amintit mai sus:

„Dacă apoi *Lepturariul* a exagerat în lauda unor oameni ce nu mai sînt, cel puțin aceia, mulți dintre ei au fost pionieri perseverenți ai naționalității și ai românismului — pionieri, soldați gregari, a căror inimă mare plătea poate mai mult decît mintea lor, e adevărat! — care însă de nu erau genii, erau cel puțin oameni de o erudițiune vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy"<sup>2</sup>.

Prima parte a poemului este o odă închinată „zilelor de aur", cînd au existat poeți „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere". Creșterea ușor retorică a frazei poetice, ca și unele epitete ca: *visări dulci și senine, dulci și mîndre primăveri, verzi dumbrăvi cu filomele* mai amintesc de Alecsandri și Bolintineanu. Dar gestul scufundării într-o mare de vise, oceanele de stele, zilele „cu trei sori în frunte", izvoarele gîndirii și rîurile de cîntări sînt imagini care anunță pe marele Eminescu:

Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române,  
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine  
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri,  
Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,  
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,  
Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări.

Impresia de laudă exagerată o dă caracterizarea lui Cichindeal, așezat chiar în capul ilustrului șir. „Gură de aur" este însă o expresie mai mult convențională, copiată după „Ioan Gură de aur" (Ioan Zlataust sau Ioan Hrisostomul). Aici Eminescu se lasă influențat de caracterizarea făcută de Pumnul, în *Lepturariu* (IV, partea I), modestului scriitor bănățean care traducea, fără a mărturisi, fabulele clasicului sîrb Dositei Obradovici. Pumnul, la rîndul său, reproducea opinia lui Eliade care, retipărind, în 1838, *Filosoficești și politicești prin fabule moralnice învățături*, le numea „tablele legii aduse în pustie". Eliade era un om care se entuziasma foarte ușor. Însă dacă avem în vedere că *Fabulele* lui Dimitrie Cichindeal se tipăreau în 1814 (la Buda), lauda redactorului *Curierului* nu ne mai apare atît de exagerată. Căci cu ce se poate mîndri poezia română, în materie de fabulă, pînă la 1814? Exagerarea a părut însă flagrantă în momentul cînd s-a descoperit că *Fabulele* în chestiune nu sînt originale, ci numai traduceri. Lucrul acesta nu l-a știut însă Eliade, nici Pumnul, nici Eminescu. Abia în 1885, la Arad, I. Russu tipărea *Fabulele lui Demetriu Cichindeal în tra-*

<sup>1</sup> O scriere critică, „Albina", nr. 3 și 4 din 7/19 și 9/21 ianuarie 1870.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



ducere nouă din originalul sîrbesc al lui Dositei Obradovici, lucrare pe care Eminescu nu a cunoscut-o, poate, niciodată.

Mumulean „glas cu durere“, Prale „firea cea întoarsă“, Daniil „cel trist și mic“ sînt mai mult niște figuri pitorești ce colorează epoca și pe care Eminescu îi prezintă ca atare. Despre Mumulean se informase, o dată cu Pumnul în *Lepturariul* său (IV, partea 2), de la același Eliade, autoritatea cea mai mare în probleme literare, care spunea despre autorul *Haractirurilor* cum, la un moment dat, în poezia acestuia „Amorul dete loc durerii și melancoliei“. De Ion Prale, un boem ciudat și sucit, traducător al *Psaltirii* în versuri (Brașov, 1827), autor de versuri rele din cale afară („Iar de vrei să faci versuri ia pildă de la Prale“ — zice Gr. Alexandrescu în *Satiră. Duhului meu*), află tot din *Lepturariu*. Însă Eminescu a cunoscut și alte păreri în legătură cu pitorescul personaj, citind poate *Observațiunile polemice* ale lui Titu Maiorescu, apărute exact cu un an înaintea *Epigonilor* (în „Convorbiri literare“ din 15 august 1869, p. 194; în notă e pomenit, după o amintire a lui Vasile Alecsandri, Prale cu moravurile sale ieșite din comun)<sup>1</sup>. Poetul nu menționează decît ciudățenia omului, neurmînd de astă dată pe Pumnul care se arată nemaipomenit de generos și consideră pe Prale drept un geniu, un fel de „uomo universale“: „Poet, music, arhitect, croitor, ciobotar și aflător de lucruri nouă. Spiritul lui ținea la universalitate“<sup>2</sup>.

„Daniil cel trist și mic“ este Daniil Scăvinschi (care se iscălea, după împrejurări, Scavinschi, Scavinescu, Scavinov, Scavin etc.). Era „trist“, pentru că în urma unei medicații greșit administrate îi căzuse părul și mustățile, po-doabă la care ținea foarte mult. Era „mititel la statură“, cum însuși mărturisește în versurile care prezintă traducerea piesei *Democrit*, făcută de dînsul după Jean-François Regnard (1655—1709):

De un Daniil Scăvinschi cel mititel de statură  
Pe care plăcu naturei a-l lucra-n miniatură.

Toate acestea Eminescu le putea afla în scrisoarea lui C. Negruzzi intitulată *Un poet necunoscut* (în ediția *Negru pe alb* 1857) și din același *Lepturariu* unde Pumnul tipărise „întîmplarea comicească a lui Democrit“. Iancu Văcărescu e amintit prin versul: „Văcărescu cîntînd iarăși a iubirii primăvară“, care face aluzie la cea mai de seamă poezie a sa *Primăvara amorului*.

Versul:

Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară

a dat naștere la interpretări foarte diferite. S-ar putea să fie o aluzie la opera lui Dimitrie Cantemir *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, cunoscut lui Eminescu din *Arhiva istorică a României* (tom. II, 1865), după cum s-ar putea să fie o referire la planurile politice ale domnitorului moldovean care dădea banchete în cinstea lui Petru cel Mare, venit la Iași cu suita și armatele sale în 1711, așa cum menționează cronică lui Neculce și aceea a lui Nicolae Costin. S-ar putea, de asemenea să fie la mijloc

<sup>1</sup> V. și Titu Maiorescu, *Critice*, Vol. I, București, Socec, 1926, p. 129.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



un reflex al lecturii unei balade populare referitoare la Constantin Cantemir, tatăl lui Dimitrie, baladă în care se pomenește de banchetele domnitorului moldovean ce poruncise moartea Costineștilor. Probabilă este — dat fiind faptul că versul continuă a rămînea obscur — și ipoteza după care Eminescu s-ar referi la Antioh Cantemir, fiul lui Dimitrie, scriitorul clasic rus. Acesta apărea cu o satiră tradusă de C. Negruzzi, în *Lepturariul* lui Pumnul, o satiră, în care e vorba de un boier făcînd, „din cuțite și pahare“, planuri de amenajare a moșiei. Ipoteze se mai pot face încă<sup>1</sup>.

Alexandru Beldiman, cu *Tragodia* sa este caracterizat, printr-o intenționată greșeală gramaticală, făcută în spiritul sintaxei greoaie a poetului anului 1821: „Beldiman vestind în stihuri *pe* războiul inamic“; Sihleanu, prin ale sale *Armonii intime* e denumit „liră de argint“; Donici e caracterizat printr-o metaforă deosebit de sugestivă: „cuib de-nțelepciune“, referința făcîndu-se la fabulist. Pann este „finul Pepelei cel isteț ca un proverb“, aluzie la celebra *Povestea vorbeii*.

Lui Eliade i se dedică una dintre cele mai frumoase strofe, tulburătoare prin imagistica ei stufoasă, romantică. Autorul *Biblicelor sau notițe istorice, filozofice, religioase și politice asupra Bibliei* (Paris, 1858) e înfățișat ca un profet al amărăciunilor viitoare. El este un munte cu capul de piatră detunată de furtuni, o enigmă neexplicată, un sfinx plutind în mitologie și eresuri:

*Eliad* zidea din visuri și din basme seculare  
Delta biblicelor sînte, profețiilor amare,  
Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeleș;  
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,  
Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată  
Și vegheaz-o stîncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac e amintit prin „Sila“ și „Clăcașul“:

Bolliac cînta iobagul ș-a lui lanțuri de aramă.

Cîrlova, prin poezia sa *Marșul* chema oștirea „l-ale țării flamuri negre“ (simbolul robiei de veacuri). Gr. Alexandrescu e comparat cu Byron, cînd, în *Umbra lui Mircea*. La Cozia, vrăjea umbre „dintr-al secolilor plan“ și cînd, în *Anul 1840*, descifra „eternitatea din ruina unui an“. Bolintineanu plînge romantic la căpătîiul iubitei, aluzie la *O fată tînără pe patul morții*. Una dintre cele mai frumoase strofe ale *Epigonilor* este aceea închinată lui Andrei Mureșanu. Eminescu îi închinase și cunoscutul poem faustic *Mureșan*, rămas postum. Mureșan devine simbolul poporului român care, la 1848, „scutură lanțul cu o voce ruginită“. Comentînd această rară imagine G. Călinescu scria:

„Ce imagine mai măreață pentru cîntărețul deșteptării noastre decît aceasta a lui Mureșan legat în lanțuri pe care le scutură? Vocea lui nu e răgușită, ci de

<sup>1</sup> V. Anghel Demetriescu, În: *Literatură și artă română* (VII), 1903, p. 359—396 (într-un studiu consacrat lui Eminescu); G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, p. 103; D. Murărașu, *Din izvoarele poeziei Epigonii*. „Preocupări literare“, I, nr. 3, 1 martie 1936. *Cantimiru, Baladă populară*, publicată de Atanase Marienescu în „Familia“, nr. 23 din 7/19 iunie 1870, p. 268.



atîta îmbrăţişare cu fierăria, ruginită, pe liră cîntă cu mîna „amorţită“ de strînsoare. În acelaşi spirit uriaş şi fabulos, el vorbeşte brazilor, face să răsunе munţii şi învie piatra<sup>1</sup>.

Cum arată G. Călinescu, Eminescu este acela care introduce amplu şi substanţial metafora în poezia românească<sup>2</sup>. Alecsandri şi Bolintineanu cultivau cu precădere comparaţia: „Ca fantasme albe plopîi înşiraţi se pierd în zare“; „Ca un glob de aur luna strălucea“ etc. Chiar atunci cînd metafora se producea, la poeţii anteriori, ea nu avea densitatea şi puterea evocatoare a metaforei eminesciene. De o mare plasticitate este versul:

„Iar Negruzzi şterge colbul de pe cronice bătrîne“, sugerînd un gest memorabil, văzut de cititor ca pe un ecran. Semnul marei poezii stă mai ales în concretizarea abstracţiunilor. În evocarea trecutului istoric (din *Alexandru Lăpuşneanul*, *Riga Poloniei* şi *Domnul Moldovei*, *Sobietki* şi *Românii*, *Aprodul Purice*), Negruzzi realiza culoarea de epocă muind pînă în *cerneala vremurilor*:

Moaie pînă în cernela unor vremi de mult trecute.

Aleksandri este „rege — al poeziei, veşnic tînăr şi fericit“. El, care a cules baladele şi poeziile populare ale românilor şi a compus *Doinele* şi *Lăcrămioarele*, „doineşte din frunză“, „zice“ din fluier şi povesteşte cu basmul, înşirînd — în *Înşiră-te mărgărite* — mărgăritare pe firul unei raze de stele. El evoca — în *Dumbrava Roşie* şi în alte legende „dorul ţării cei străbune, vremea lui Ştefan cel Mare“.

În partea a doua a poemului, Eminescu e total original, purificat de orice urmă de convenţie şi retorism. Acum apare mişcarea abruptă, sacadată a frazei satirice. Propoziţiile sînt scurte, interogative, juxtapuse, eliptice de predicat cele mai multe:

Iară noi? noi, epigonii? Simţiri reci, harfe zdrobite,  
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,  
Măşti rîzînde puse bine pe-un caracter inimic;  
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;  
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;  
Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!

Metafora, prin care abstracţiile devin materiale, palpabile, se află aici, în partea a doua a poeziei *Epigonii*, la locul ei: Epigonii sînt nişte *simţiri reci*, nişte *harfe zdrobite*; deşi sînt tineri, *mici de zile*, sînt *mari de patimi* şi cu *inimi bătrîne, urîte*; în timp ce înaintaşii, deşi sînt bătrîni, au *inimi mari tinere încă*. Contrastul *tînăr-bătrîn*, înfăţişat prin răsturnare, izbeşte imaginaţia, imprimîndu-se cu o forţă expresivă cu neputinţă de aflat altundeva decît la Eminescu:

S-a întors maşina lumii, cu voi viitorul trece;  
Noi suntem iarăşi *trecutul*, fără inimi, trist şi rece.

<sup>1</sup> G. Călinescu. *Op. cit.*, vol. V, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.



Primul din cele două versuri citate mai sus era o reminiscență din poezia *Moldova la anul 1821* de Vasile Fabian Bob, poezie aflată, de asemenea, în *Lepturarii* (tom. III, p. 512)<sup>1</sup>:

S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n jos.

Prozaicul emistih *s-a întors cu capu-n jos* este înlocuit (operația a avut loc în mod absolut inconștient, în fierberea inspirației) cu straniu de frumoasa expresie *cu voi viitorul trece*, pretențioasă în formularea ei și, parcă, ininteligibilă până la un punct, limba lui Eminescu impresionând spiritul și prin anume absconșități. Cuvântul familiar, diurn, „prozaic” — luat în sine — va apare însă numai deocâmp în formularea metaforelor care exprimă poziția epigonilor: „frază”, „lustru”, „spoială”, „calp”, „cîrpim”, „mînjim”, „privire scrutătoare”, „minciună”. Contrastul între generații se realizează prin acel joc al pronumelui personal *noi* — *voi*, pus la început de vers sau la cezura, în propoziții simetrice, așezate paratactice:

Voi, pierduți în gînduri sînte, convorbeați cu idealuri;  
Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri.

De remarcat, chiar în versurile citate mai sus, deosebirea de expresie de la unul la celălalt, făcută anume pentru a servi același contrast romantic. A fi pierdut în gînduri, a „convorbi cu idealuri” (formulare ușor pleonastică, retorică chiar, până la un punct), a pronunța *sînte* în loc de *sfinte* etc. sugerează atitudinea visătoare tipic pașoptistă. Versul al doilea însă, de o mare precizie și corectitudine rece, cade retezat, ca o sentință fără apel.

Ultimele 3—4 strofe ale *Epigonilor* realizează prin pana lui Eminescu una dintre cele mai pătrunzătoare pagini lirice în care e vorba de scepticism: Epigonii privesc reci la lumea asta, disprețuiesc pe vizionari și consideră că totul e convenție, de vreme ce s-a constatat că un lucru care azi e drept, mâine e minciună. Lupta înaintașilor a fost *deșartă* și ținta lor *nebună*. Scepticii formulează definiții schopenhaueriene de felul „Moartea succede vieții, viața succede la moarte”. Lumea nu are — după dîșii — alt sens. Cugetarea sacră nu e decît o „combinare măiestrită” a unor lucruri care nu există, o carte „tristă și ncîlcită / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra”. Poezia? „Înger palid cu priviri curate / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate / Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea”.

Așadar, poetul trăiește o dramă, drama neputinței ieșirii din contemporaneitate, condiția de epigon sceptic fiind în cele din urmă și a lui, cu toate că ideologic rămîne un adept și un admirator al înaintașilor de la 1848. De aici decurge vibrația lirică intensă a poemului, care trebuie văzut ca un manifest poetic ivit într-un moment de răscruce al dezvoltării poeziei românești.

Cercetate strict din unghiul de vedere al categoriilor gramaticale, versurile din *Epigonii* nu spun mare lucru. Căci Eminescu, oricît de mult ar fi iubit și studiat limba românească, o privea mai întîi și întîi ca pe un mijloc de comu-

<sup>1</sup> V. și D. Murărașu. *Op. cit.*, p. 139



nicare și nici de cum ca pe un scop în sine. Poetul se folosește de cuvântul cel mai potrivit și cel mai la îndemână pentru exprimarea ideii. Nimic nu-i era mai străin decât pitorescul de limbaj. Muzicalitatea însăși a limbii îl interesa numai în măsura în care aceasta ajută „muzica ideilor”<sup>1</sup>, singura valabilă în poezie.

O primă confirmare a celor arătate mai sus o dă observația asupra vocabularului. Eminescu utilizează, în toată libertatea, cuvântul vechi, neaoș, rar, alături de neologism, descoperă noi sensuri sau le întărește pe cele mai puțin cunoscute. Impresia de „frumos” nu vine însă din cuvintele luate izolat, ci din context, din frumusețea ideii poetice însăși. A crede că Eminescu are cuvinte și expresii frumoase în sine și, în genere, că a scris într-o limbă „frumoasă”, este o eroare, provenită din despărțirea arbitrară a formei de conținut.

Astfel arhaicul *scripturi* nu e folosit decât în consonanță cu *zilele de-aur* ale entuziasmului înaintașilor pentru cuvântul scris. Popularele *colindă* și *dumbravă* sînt în acord cu ideea scufundării într-o mare de vise, după cum grecismul *filomele* dă sugestia de epocă, la 1848, și mai înainte, acest cuvânt fiind socotit a înlocui cu succes românescul *privighetoare*. Donici, „cuib de-nțelepciune”, pune „urechile ce-s prea lungi ori coarnele de la cerb” *să mediteze*. Boul lui e *cuminte* (cuvânt cu două înțelesuri: *blînd* sau *înțelept*) și vulpea *diplomată*. Vechiul și rarul participiu *nenturnată*, din versul:

„S-au dus toți și s-au dus toate pe o cale *nenturnată*” suna mai categoric decât *neîntoarsă*, în vederea transmiterii ideii de ireversibilitate. Eliade este o *enigmă nesplicată*. Neologismele, dintre care unul e transcris, prin abatere de la regulă, italianizant (de la *esplicare*, *esplicazione*) în spirit heliadist, stau foarte bine alături de un cuvânt bisericesc și arhaic, *eres*, din versul următor:

Și vegheaz-o stîncă arsă dintre nouri de *eres*

care însă sugerează și ideea de *erezie* (rătăcire), nu fără a avea și el un corespondent italian (*eresia* care se traduce cu *erezie*, dar și cu înjurătură). Nouri de *erezii*, iată tot ce poate fi mai în spiritul lui Eliade Rădulescu. Verbul *a vrăji* e adus la sensul lui inițial, acela de chemare a duhurilor, ceea ce se potrivește evocării umbrei lui Mircea cel Bătrîn la Cozia, de către Gr. Alexandrescu:

În prezent *vrăjește* umbre dintr-al secolilor *plan*.

Neologismul *plan*, din același vers, e folosit pentru convertirea abstracțiunii temporale *secole* într-o reprezentare mai concretă, spațială. Neologismele, introduse în chipul cel mai neașteptat în lirică, își au funcția lor precisă, mai ales în a doua parte a poemului:

Noi? Privirea *scrutătoare* ce nimica nu visează,  
Ce tablourile minți, ce simțirea *simulează*,  
Privim reci la lumea asta — vă numim *vizionari*.  
*O convenție* e totul; ce-i azi drept mîne-i minciună.

Moartea *succede* vieții, viața *succede* la moarte.

<sup>1</sup> G. Călinescu. *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, cap. *Tehnica*, Ed. Fundațiilor, 1931.



Adjectivul calificativ, *scrutătoare*, e pus pentru a marca răceala și neîncrederea, în opoziție cu *visătoare*. Verbul din predicatul *simulează* e depreciativ pe lângă *simțirea*. *Vizionari* și *convenție* este un mod liric al stilului indirect liber. *Succede* sună doctoral, ca într-o definiție și ironic — amar totodată.

Cuvîntul neaoș, arhaismul și provincialismul nu sînt folosite pentru *culoare* cît mai ales pentru precizia ideii. Mureșan „*rumpe*“ coarde de aramă. Arhaicul *rumpe* (îl aflăm la cronicari, dar, prin imitarea celor vechi, și la pașoptiști) e mult mai potrivit decît *rupe*, care sună sec și prozaic. Glasul lui Mureșan era așa de puternic, încît poetul nu cîntă pe o liră cu coarde de argint, ci pe una cu coarde de aramă, răsunătoare ca niște fanfare, pe care — dat fiind că glasul lui simbolic vine din străfundul trecutului de oprimare — le *rumpe*. Cuvîntul, sonor, sugerînd gestul energic al cîntărețului, transmite în chipul cel mai elocvent ideea poetului — profet care chema „piatra să învie“. Regionalul *colb*, din versul:

„Iar Negruzzi șterge *colbul* de pe cronică bătrîne“ e potrivit aici, unde e vorba de cronicarii moldoveni a căror mîină *veche* (adjectivul are sensul special de *bătrîn*) scrisese domniile române pe *mucedele* pagini. În schimb, muntenescul *praf* sugerează distrugerea și neantul, fiind cu totul la locul lui în versul:

Toate-s *praf*... Lumea-i cum este și ca dînsa sîntem noi.

Așadar, Eminescu folosește un cuvînt sau altul nu pentru că ar fi mai „frumos“, ci pentru că e mai propriu în a transmite ideea. „Cîrpim“ și „mînjim“, iată două cuvinte „urîte“. Și totuși cît de propriu sună ele în versul:

„Noi *cîrpim* cerul cu stele, noi *mînjim* marea cu valuri“, transformîndu-se de fapt în metafore. Operația a avut loc în fierberea inspirației, cu punctul de plecare în următoarea comparație probabilă: „Noi, epigonii, scriem (sau pictăm) așa de urît, de parcă am *cîrpi* cerul cu stele și am *mînji* marea cu valuri“. Poetul a reținut puterea expresivă a celor două verbe și a contras totul într-o formulare cît mai lapidară. *Sur*, *rece*, *spoială*, *tristă*, *încîlcită*, *lustru fără bază*, *luptă deșartă*, *alt sens n-are lumea...*, *cadavru trist și gol*, *țărîna cea grea*, *noroi*, *praf etc.*, iată alte vocabule și expresii care concură la ideea de scepticism epigonic, dar nu prin ele însele, ci prin țintuirea lor în contextul poemului, care izbește ochiul printr-o mare concentrare, dînd impresia netă de „formă“ care nu încapă gîndirea. Nevoia de conciziune l-a adus pe poet la crearea de noi cuvinte uneori. Așa, de exemplu, *încifra*, e format prin opoziție cu *descifra*:

„... carte tristă și-ncîlcită,

Ce mai mult o *încifrează* cel ce vrea a *descifra*“ (ca și *deszic*, față de *zic*, în *Mortua est*).



Exprimarea concentrată, sintetică, poate fi constatată și în construcțiile în care este elidat articolul posesiv (genitival), fapt ce dă aspect de dativ comunicării:

Delta biblicelor sînte, profețiilor amare

\*

Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni

\*

. . . . . Combinare măestrită  
Unor lucruri neexistente.

Tot așa, eliminarea lui *ca* în introducerea circumstanțialului:

Și vegheaz-o stîncă arsă dintre nouri de eres (subînțeles: „veghează *ca* o stîncă . . .”).

S-ar putea însă ca aceste întorsături sintactice să mimeze pașoptismul, fiindcă le găsim la Eliade și Alecsandri. Aceeași funcție stilistică, de evocare a epocii prin mimetism de limbaj o avea — după cum arătam — „enigma *nesplicată*”, ca și acel *pe*, greșit pus să introducă acuzativul din versul:

„Beldiman vestind în stihuri *pe* războiul inimic”. În același fel ar mai putea fi interpretat și *sînte* din „sînte firi vizionare”, adjectivul gerundival din „le-băda *murindă*”, care evocă „*O fată tînără pe patul morții*” a lui Bolintineanu, antepunerea adjectivului însoțit de prepoziție în expresia: „umbră dulce cu *de-argint* aripe albe”, ca și pluralul *mite* din versul:

Adevăr scăldat în *mite*, sfinx pătrunsă de-nțeleș.

Ele pot fi însă și simple abateri de la regulile comune ale limbii literare, „greșeli” provenite din forma prea strîmtă, încorsetată, pe care limba o impune cugetării poetice de geniu, poetul nefiind interesat de perfecțiunea gramaticală, sacrificînd-o, în orice caz, ideii. „Este greșit dar — arată G. Călinescu — să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă în înțelesul acesta de combinație forma nu-l interesa de loc. Sforțarea, cea mai mare efort artistică din literatura română, există la el, dar nu spre a face versuri sonore și bine rimate, însă uneori găunoase, ca Alecsandri, ci a cristaliza cît mai aproape de momentul genetic ideea”<sup>1</sup>.

Bibliografie: G. Călinescu. *Opera lui M. Eminescu*, vol. V, Ed. Fundației, 1936; G. Călinescu. *Eminescu făuritor al limbii literare*, „Contemporanul”, 1950, nr. 170, p. 5; G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*. În „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, nr. 1—2/1952; Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Eminescu*. București, E.S.P.L.A., 1956; Paula Diaconescu. *Repetiția procedeu artistic în poezia lui Eminescu*. Limbă și literatură, III, 1957, p. 27—48; Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*. În *Despre stil și artă literară*. București, Editura Tineretului, 1964; Ștefan Munteanu. *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*. În *M. Eminescu, I. Creangă, Studii*. Universitatea din Timișoara, Timișoara, 1965, p. 77—101.

<sup>1</sup> Op. cit. p. 223.



## SE BATE MIEZUL NOPTII...

Se bate miezul nopții în clopotul  
de-aramă,

Și somnul, vameș vieții, nu vrea  
să-mi ieie vamă.

Pe căi bătute-adesea vrea moartea să  
mă poarte,

S-aseamăn între-olaltă viață și cu  
moarte;

Și cumpăna gândirii-mi și azi nu  
se mai schimbă,

Căci între amîndouă stă neclintita  
limbă.<sup>1</sup>

În raport cu dimensiunile sale, acesta este cel mai concentrat poem eminescian. Densitatea lui poetică este atît de mare, încît surprinde cititorul obișnuit cu dimensiunile curente ale operelor lui Eminescu. Farmecul straniu al textului ne învăluie, fascinant: o voce de dincolo de vreme și moarte oficiază parcă, în acorduri de bronz, însoțită de gesturi hieratice, un rit străvechi.

Desfășurarea amplă a versului, în contrast cu scurtimea poemului (o strofă de 6 versuri) se datorește în mare măsură majestății alexandrinului. Cele șase unități metrice sînt matematic despărțite de cezură, rima este feminină, iar prima silabă a fiecărui vers este neaccentuată, datorită ritmului iambic. Există deci o pauză mediană sporită de simetria celor două silabe neaccentuate în jurul cezurei, și o pauză finală (sau inițială) *între* versuri, sporită de simetria silabelor neaccentuate, ultima din versul precedent și prima din versul consecutiv. Iată de altfel schema metrică a primelor două versuri, permanentă în poem:

V — / V — / V — / V // V — / V — / V — / V  
V — / V — / V — / V // V — / V — / V — / V

Poemul se constituie astfel într-un tempo lent, ca o succesiune de unități perfect egale, înconjurate de un halo, enigmatic, al tăcerii.

Eminescu nu este un poet al efectelor spectaculoase, el n-a căutat, ca Macedonski, de exemplu, ciocniri sau strălucitoare simetrii sonore. Efectele realizate sînt mai discrete, topite într-o fluiditate adîncă, de un farmec insesizabil. Analiza deslușește însă o construcție savantă, laborioasă, deși inaparentă! Iată,

<sup>1</sup> *Poezii*. București, E.S.P.L.A., 1958, p. 157.



spre exemplu, tabloul vocalelor accentuate din întreg poemul, „purtaătoarele” principale ale muzicalității lui<sup>1</sup>:

	1	2	3	4	5	6
I	a	ie	o	o	u	a
II	o	a	ie	ea	ie	a
III	ăi	u	e	oa	ă	oa
IV	a	i	a	a	i	oa
V	u	a	i	a	e	i
VI	i	a	e	e	i	i

Numeric, vocala *a* (10) împreună cu diftongii *oa* și *ea* (4) ocupă ceva mai mult de o treime din totalul celor 36 de vocale accentuate ale poemului.

Urmează, la mare distanță, vocalele nazale (*u* și *i*), în număr de 6, după care, restul, cu o frecvență oscilând între 2 și 3. Opoziția *vocală deschisă* / *vocală nazală*, creată în planul sonor, sugerează o primă distribuție a termenilor în plan lexical și imagistic. *Viață, moarte, vămă* cuvinte „construite” în jurul vocalei accentuate *a*, contrastează, și vom vedea mai târziu semnificația acestui contrast, cu *somnul, cumpăna, limbă*, reliefate sonor de vocala nazală accentuată. Opoziția celor două „teme sonore” se verifică în pozițiile importante ale versului: la inițială (2 *a* și 3 vocale nazale) și finală (2 *a*, 2 diftongi, 2 vocale nazale). O serie de corespondențe sonore pe dimensiunea orizontală conferă versului un desăvârșit echilibru, o cantabilitate iscată din acorduri și armonii. Vocalele 1 și 6 corespund astfel de fiecare, în poziția I, V și VI, adică exact la începutul și sfârșitul poemului. Corespondențele sonore sînt totdeauna simetrice față de cezura încît, pe de o parte, „balansează” versul, iar pe de altă parte, sugerează un fel de leitmotivuri în țesătura lui muzicală. Versul I adaugă astfel primei corespondențe o a doua a vocalelor *o* din poziția 3 și 4, adică exact lîngă cezura și la echidistanță de extremele versului. Versul IV utilizează aceeași formulă de aliaj sonor, dar cu vocală *a* și diftongul *oa*. În versurile V și VI apare doar corespondența vocalelor 1 și 6, dar în fiecare vers cu *aceeași* vocală nazală, ceea ce creează și o corespondență pe dimensiunea verticală, simetrică, în poziția finală, (a rimei) și inițială (incidental, corespund și vocalele 2 : *a*).

Este foarte importantă *distribuția* vocalelor în poem. Vocala nazală apare numai de 2 ori în primele 4 versuri, dar de 4 ori și în poziții cheie, în ultimele 2 versuri. Vocala *a* și diftongii apar în proporție de 46% în primele 4 versuri și doar de 25% (și în poziție neimportantă) în ultimele două.

Este interesant de observat similitudinea rimelor la versurile 1—2 și 5—6. În primele, ultima silabă neaccentuată *m + ă* este precedată de silaba accentuată pe vocala *a*. În versurile 5—6 între *m* și *ă* apare consoana *b*. Rezultatul: *m* devine semnul nazalizării vocalei accentuate, iar consoana explozivă *b* formează silabă separată cu *ă*. Pe de o parte, o anumită asemănare rimală persistă, pe de

<sup>1</sup> Cifrele romane numerează versurile, iar cele arabe, silabele accentuate din vers.



altă parte, fluxul  $a+m+\tilde{a}$  este oprit de-o explozivă și de-o nazalizare. „Tema nazală” înlocuiește astfel evident „tema vocalică  $a$ ”, succesiunea sunetelor de bronz ale clopotului este înlocuită cu un singur sunet, grav și ușor strident totodată, parcă spre a sublinia tăcerea care învăluie totul.

Insistența nazalelor în finalul poemului este și mai evidentă, dacă le urmărim și pe cele neaccentuate. În ultimul vers, numerotînd toate silabele, găsim vocala  $i$  în pozițiile 2 și 13 (accentuate) și 5 și 10 (neaccentuate), adică într-o uluitor de exactă simetrie față de cezură.

Raportul inegal cantitativ între cele două teme sonore se dovedește a fi deci de natură distributivă, marcînd o acumulare a tonalității grave în finalul poemului. Vibrațiile profunde ale „temei nazale” plutesc prin tot textul, dar se întetesc în ultimele versuri, adică exact în momentul în care cumpăna dintre viață și moarte se imobilizează. *Somnul* și *gîndirea*, cuvinte incluzînd tema nazală, au numai sonoritățile infinite ale tăcerii, clopotul de *aramă* (tema  $a$ ) sunînd între *viață* și *moarte*, a amuțit...

Distribuția intenționată a unor elemente în poziții cheie ale versului este un principiu poetic general, acționînd și în planul lexical sau morfo-sintactic al poemului. Cuvîntul care deschide textul are, astfel, un tratament morfologic special pentru a-i mări pregnanța. Verbul *bate* este utilizat, de obicei, la indicativ cu valoare impersonală: „bate miezul nopții”. Trecerea lui în altă diateză nu-i dă valoare de reflexiv *impersonal* ci de reflexiv dinamic, pentru că subiectul este numit: *miezul nopții*, ca și complementul de loc. Toți termenii propoziției capătă astfel valori amplificate; subiectul se materializează, de parcă o ființă vie s-ar zbate în clopot. Trebuie remarcat și sensul momentului temporal ales; *miezul nopții* nu este nici *zi*, nici *noapte*, ci se află *între* ele. Geniul muzical al lui Eminescu a mai voit oare încă o sugestie a dangătului, prin repetarea vocalelor  $e$  și  $ie$  în „se bate miezul”, a lui  $o$  în „nopții în clopotul” și a lui  $a$  ca o eliberare supremă, în „aramă”? Oricum metafora obținută prin schimbarea diatezei verbului sugerează o semnificație mai adîncă decît cea pur temporală.

Situarea verbului la începutul versului 4 cuplează, simultan, subiectele în hemistihul secund. Lexical, verbul este un moldovenism ( $a +$ )  $ea > a$ )<sup>1</sup>, iar morfologic, are desinența zero, fenomen frecvent în secolul al XIX-lea. Ambele modificări au rezultate sonore prin succesiunea vocalei  $a$  și anularea unei silabe pentru respectarea ritmului iambic. Substantivele au și ele tratament morfologic prin absența articolului. O anumită nivelare a termenilor, astfel realizată, le transformă în „obiecte” echivalente între care șovăie destinul poetului, dar pregătește și momentul final (vs. 5, 6), parcă „minimalizînd” termenii, identificîndu-i pentru a putea fi apoi depășiți. Aruncarea termenului *moarte* în finalul versului 4 creează un neașteptat „triunghi” tematic și sonor, cu termenii *moartea* și *parte* de la începutul și finalul hemistihului al doilea din versul precedent. Repetarea cuvîntului articulat este un degradeu semantic utilizat în același sens menționat mai sus, iar similitudinile sonore (*moarte* — *parte*) subliniază efortul *morții* de a-l smulge pe poet din lumea lui, acum ca și altădată.

<sup>1</sup> V. acad. Al. Rosetti. *Limba poeziilor lui M. Eminescu*. În: *De la Varlaam la Sadoveanu*. București, E.S.P.L.A., 1958, p. 327—328.



Distribuirea unui termen în poziții simetrice, dar suferind unele modificări gramaticale, acționează și în versul al II-lea. Agentul (*vameș*) și acțiunea lui (*să ieie vamă*) sînt conectați printr-un verb semiauxiliar cu valoare negativă, ceea ce, pe de o parte, accentuează semantic metafora *vameș vieții*, iar pe de altă parte, sugerează că o acțiune obișnuită (*vameșul ia în chip firesc vamă*) nu se îndeplinește într-un anumit moment. Planul semantic este din nou sprijinit de cel sonor, prin tripla aliterație a lui *v* (*vameș, vieții, vrea, vamă*) care omogenizează versul în culoarea cuvîntului cheie, ca și de cel morfologic, prin construcția *arhaică* în dativ, a sintagmei *vameș vieții*. Relația atributivă „firească” ar fi utilizat genitivul : *vameș al vieții* ori *vameșul vieții*. În ambele cazuri, primul termen ar fi fost supraordonat celui alt, *somnul* căpătînd funcția unui stăpîn, cu drepturi nelimitate asupra *vieții*. Construcția în dativ inversează raportul ierarhic, *vameș* devenind un slujitor al *vieții*, subordonat acestuia. Iată un exemplu al eficacității poetice pe care o au în opera lui Eminescu arhaismele gramaticale, nu numai prin culoare istorică, ci și prin contribuția lor directă la construcția și clarificarea imaginii.

Un ultim exemplu de distribuție a termenilor este oferit de plasarea „în cruce” a subiectelor și predicatelor din versurile 5 și 6. *Cumpăna* se află la inițiala primului, iar *limbă*, exact în finalul celui de-al doilea, final, totodată, al poemului. Raportul implicat în subordonarea cauzală a frazelor care-l conțin, este fixat prin simetria în strofă, asociind termenii într-o *image unică*. *Cumpăna nu se mai schimbă*, iar *limba* rămîne *neclintită* între viață și moarte. Dacă termenii ar fi fost contigenți, ar fi trebuit unul subordonat celui alt, pe cînd așa ei rămîn egali și deci *neclintita limbă* capătă un sens simbolic care amplifică, prin insistență, metafora precedentă, *cumpăna gândirii-mi*. Pe diagonala întregului poem, termenul *limbă* întîlnește termenul *se bate* care-l trimite la *clopotul de aramă*, aflat, pe verticală, tot în poziție de rimă. Limba cumpe-nei este sau amintește doar limba clopotului, în mișcare sonoră în primul vers (*se bate*), dar acum *neclintită*. Iată o sugestie care întărește pe cea din planul sonor al poemului, unde „tema nazală” covîrșea în final tema vocalei *a*. Din nou „auzim” tăcerea, imobilitate sonoră, supunînd dangătul vieții sau al morții.

O deosebită importanță în construcția poemului o are conjuncția adversativă *ci*, utilizată arhaizant, în locul mai frecventului *azi, dar*. În planul sintactic se creează o opoziție puternică între fraza finală și primele patru versuri. În acestea, propoziția coincidea cu versul, semiauxiliarul *vrea* determinînd o ordine simetrică a elementelor sintactice, simetrie tot „în cruce” nu strict paralelă<sup>1</sup>:

Versul 2: S—A — Predicat negativ — C.

Versul 3: C — Predicat pozitiv — S.

Complementele se află la extremele contigente, exemplu de acumulare nominală prin distribuire specială în două versuri (nu în unul singur, ca în versul IV). Subiectele nu se află chiar la extreme, pentru că al doilea este interferat între semiauxiliar și numele predicativ, în schimb predicatele sînt perfect simetrice la începutul hemistihurilor secundare. Efectul obținut este

<sup>1</sup> S=subiect; A=atribut; C=complement.



tot de subliniere a sensurilor fundamentale în poem. Acțiunea celor doi agenți, *somnul* și *moartea* este paralelă, dar în „timpi“ alternativi: când primul se imobilizează, parcă în „vidul“ creat, intervine celălalt. Somnul apare astfel ca o alternativă a morții, dar nu totală, pentru că, în același timp, el este *vameș vieții*. Iată cum, prin mijloace sintactice și morfologice, poetul configurează raporturile dintre cei 3 termeni: *viață, somn, moarte*.

Ultimele două versuri sînt și ele formate numai dintr-o propoziție dar, singura oară în poem, aflate într-un raport de subordonare cauzală. Primele versuri sînt juxtapuse și copulative; raportul dintre toate acestea și fraza finală este adversativ. Conjunția *ci* are o netă valoare de opoziție (subliniată și prin poziția sa cheie, inițiala versului) între tot ce-a fost și tot ce va urma. O funcție asemănătoare, dar la un nivel contrastant mai jos, o are conjunția cauzală cu care începe ultimul vers. Informațional, propoziția finală este egală cu precedentă (imobilitatea *cumpenei* = imobilitatea *limbei*, cu atît mai mult, cu cît al doilea termen este constitutiv primului), dar redodanța înseamnă, pe plan poetic, *insistență*, deci o *subliniere* a sensului, încărcată totodată cu noi sugestii (respectiv, referința la implicita limbă a clopotului). Conturarea sintactică a versului ca propoziție cauzală, îl transformă în *explicația* întregului poem și constituie un final maiestos, impozant. Repetiția sugerează astfel și o *abitudine*: poetul se înalță în altă lume și adresează un rămas bun celei de aici, în care *cumpăna* șovăie neconținut între termenii condiției terestre a omului: *viața* și *moartea*. Sintaxa sprijină astfel opozițiile pe care le întîlnisem în planul sonor al poemului.

La toate nivelele expresiei remarcăm această permanentă prezență a *subtextului poetic*. Tratamentul sonor, morfologic, sintactic și de distribuire a termenilor în strofă sugerează mereu valoarea lor specială, depășind sensurile lor proprii și chiar metaforice. Poemul este tot timpul „deschis“ spre metafizic, spre dezbateră filozofică.

Metaforele poemului urmează un tipar frecvent la Eminescu, de asociere a unui termen abstract cu unul concret: *se bate miezul nopții, vameș vieții, vrea moartea să mă poarte, cumpăna gândirii*. Fiecare din acestea au sensuri care se varsă în semnificația generală a poemului. „Curios“ este faptul că ele au, din acest punct de vedere, o pondere disproporționată cu plasticitatea lor individuală. Scris în ultima perioadă a vieții lui Eminescu, poemul aparține fazei stilistice de „scuturare a podoabelor“, de renunțare la imaginile fastuoase, retoric romantice. Expresia este acum preocupată de o transcriere exactă, nudă, a gândului, cuvintele și frazele capătă o extraordinară limpezime, efectul poetic nu mai este determinat de „figura de stil“, ci de lirismul profund al textului întreg, realizat ca un cristal perfect care reflectă în apele sale tot universul. Desigur, unitatea poemului și valorificarea reciprocă a constituentilor au fost permanent realizate de Eminescu, dar acum ele devin principale, și uneori chiar unica sursă a lirismului. Muzicalitatea și distribuirea savantă a termenilor, organizarea contextuală, sugerează mai mult intenția poetului decît imaginea în sine. Amploarea metaforelor *cumpăna gândirii, vameș vieții* apar numai în opoziție cu termenii principali *viață, somn* și *moarte*. Metaforele verbale din versurile I și III trec aproape neobservate, sînt un fel de „metafore uzate“ de



uzul poetic tradițional și numai contextul le vitalizează poetic. Simplitatea poemului rezidă și în faptul că se sprijină pe o singură imagine vizuală: *clopotul de aramă*. Banală în sine, imaginea este reliefată prin neașteptata articulare a substantivului, ceea ce îi acordă *unicitate* și este un semnal al unei eventuale semnificații mai înalte, presimțire verificată de altfel în cursul poemului.

Eminescu pornește deci de la un „fapt concret“, este miezul nopții, ora 12 bate undeva, într-un clopot real sau imaginar; somnul întârzie. Tensiunea sugerată de reflexivul *se bate*, muzicalitatea maiestooasă a versului I înalță deja semnificația faptului curent. Somnul este un *vameș*, el vămuiește *viața*, reține o cîtine din valoarea ei, dar, sugestia dativului, reține numai ceea ce i se cuvine, nu o frustează brutal; prin actul vămuirii, somnul nu se opune strict vieții, ci rămîne într-o anumită măsură solidar cu ea, deși actul de reducere a vieții, realizat prin *vama* din fiecare noapte, îl definește și ca agent, parțial, al morții. Poetului însă somnul nu-i ia *vamă* în noaptea aceasta; atunci, în locul lui, apare *moartea*, care vrea, ca și în alte dăți (*pe căi bătute-adesea*), să-l smulgă în lumea ei. Poetul cunoaște pînă aici condiția muritorilor de rînd; el se zbate între viață și moarte, iar somnul, moment intermediar, îl sustrage temporar vieții pentru a împiedica alunecarea lui și mai gravă, în moarte, dar i-o și anunță pe aceasta, ca pe un eveniment final. Cînd somnul rămîne departe, moartea avansează; purtîndu-l adesea spre împărăția ei, o dată îl va arunca acolo definitiv. Frecvența acestor situații conferă o anumită familiaritate vizitatorului funebru. În absența factorului de echilibru (somnul), viața, stăpînul diurn, și moartea, stăpînul nocturn, devin egale, s-aseamăn. Versul 4 reprezintă astfel prima desprindere din puterea celor doi termeni judecarea lor *din afară*, strict în planul conștiinței. După acest moment intermediar, finalul, opunîndu-se categoric restului poemului, dezvoltă sugestia existentă mai sus. Prin gîndirea sa, poetul depășește planul cotidian, terestru al omului, nu mai șovăie între viață și moarte, *cumpăna* și *limba ei* rămîn neclintite. Realizat ca poet, nu ca om, printr-un proces îndelung (*și azi*), eroul liric intră în altă lume, *a imobilității*, unde viața și moartea au dispărut și strălucește doar *gîndirea*. *Asemănarea* vieții și morții, sugerată mai înainte, se explicitează acum: o dată depășite, ele devin egale, nu mai sînt opuse pentru că apare o altă opoziție, în alt plan, cea dintre lumea eternității în care numai poetul poate intra și lumea contingentului, supusă vieții și morții. *Clopotul de aramă* devine, retrospectiv, un simbol al condiției umane terestre. El bate orele, numai pentru simplii muritori, pentru ceilalți tace.

Iată de ce poemul se constituie din raporturile între patru membri, dintre care trei sînt pure abstracții, iar celălalt o metaforă care ascunde cu greu, pe o a patra: *viață*, *moarte*, *somn* (*cumpăna*), *gîndire*. Primii doi sînt antinomiile omului, al treilea este echilibrul lor iluzoriu, al patrulea reprezintă depășirea lor, echilibrarea lor reală, în lumea eternă a geniului.

Utilizarea directă a conceptelor apropie poezia de alegorie. Viața și moartea se înfruntă direct și apare și imaginea cumpenei ca simbol al oscilării omului între forțe opuse, atît de frecventă în poezia, dar și în plastica tuturor vremurilor, mai ales medievale. Conflictul conceptelor deslușește însă figura centrală a omului, a poetului geniu, și alegoria pierde atunci din vigoare în favoarea lirismului direct, deși mișcîndu-se în zona abstracțiilor. Comparat cu poezia lui



Philippide, în care alegoria se desfășoară *scenic* și *narativ*<sup>1</sup>, întâlnim aici o manifestare mai concentrată și mai directă a procedeului, vizibil numai în tensiunea rezultată din prezența simultană a termenilor.

Poemul aparține deci ciclului poetic în care Eminescu se desprinde din contingent, căruia îi recunoaște, amar, iluziile și limitele. „Priveliștele sclipitoare / Ce-n repezi șiruri se diștern / Repaosă nestrămutate / Sub raza gândului etern“ (*Cu mine zilele-ți adaogi...*). Este concepția *Luceafărului*<sup>2</sup>, a *Glossei* și a multor altora, în care ideea de retragere dintr-o societate strîmbă, ca o ultimă formă de protest, se întretaie cu ideea romantică a geniului — singurul muritor căruia i se deschide eternitatea, ca și cu ideea întâlnită în filozofia germană contemporană lui ca și în budism, a retragerii din lumea exterioară, înțeleasă ca o țesătură de „iluzii“ sau de „reprezentări“, ascunzînd spiritul etern sau „voința“ oarbă de a exista.

Interpretarea noastră se verifică atunci cînd reîncadrăm poemul *Se bate miezul nopții* în postuma *Andrei Mureșanu*, din care a fost desprins pentru a fi publicat în ediția I, Maiorescu (1883). Postuma apare în unele manuscrise din 1869—1871 și 1876 și e concepută dramatic, ca o înfruntare între Andrei Mureșanu, revoltat de tip romantic, împotriva ordinii cosmice și sociale în care vede victoria totală a răului, și puterile somnului, în frunte cu Regele Somn, oferindu-i dragostea, imposibil de găsit în împărăția diurnă și demonstrîndu-i posibilitatea nocturnă a fericirii, puterea compensatorie a visului în fața durerilor vieții. Monologul inițial al lui Mureșanu interpretase, dimpotrivă, somnul ca un *frate al morții*, care, la miezul nopții, atunci cînd *prin a lunii vamă / Nici suflete nu intră nici suflete nu ies, Cu gând fără de ființă a lumii frunte-atinge / În minte fericirea, mizeria i-o stinge*. Somnul era deci văzut aici ca agent al morții, aruncînd totul în neant, oferind omului gustul de-o clipă al morții. În acest moment de taină doar Mureșanu, treaz, deci putînd încă medita asupra existenței, pune încă întrebări sortii (*Viața noastră oricît de neagră fie / Ea împlinește oare-n lume vreo solie?*) și constată egalitatea morții și a vieții, pentru că mintea i se oprește imobilă între ele, retrăgîndu-se, dezgustată din mijlocul lumii (*De mult a lumii vorbe eu nu le mai ascult / Nimic e pentru mine, ce pentru ea e mult*). Retragerea geniului în ataraxie este continuată deci prin evaziunea în vis, somnul revelîndu-se la urmă „fericirea vieții pămîntene“. În poemul publicat, Eminescu modifică echilibrul de forțe, somnul este numai o stare intermediară între viață și moarte, geniul înălțat în lumea lui, depășind toate ipostazele umanului, inclusiv iluziile compensatorii al somnului.

*Se bate miezul nopții* este deci un poem filozofic de mare densitate, situat pe coordonatele obișnuite ale gândirii lui Eminescu. Concentrarea la o strofă, neobișnuită în creația sa, evitarea imaginilor și metaforelor se îmbină cu mînuirea

<sup>1</sup> V. analiza noastră din volumul de față.

<sup>2</sup> Poemul aduce însă și o nuanță deosebită de atitudinea luceafărului înălțat în lumea lui, ca într-un exil voluntar, printr-o evadare intenționată. În *Se bate miezul nopții*, poetul este parcă „aspirat“ în altă lume, de o forță necunoscută, acționînd spectaculos, dar enigmatic, ca în misterele antice. Mutăția metafizică, produsă în spiritul său, prin care cumpăna gândirii rămîne imobilă, scapă, parcă, și voinței și înțelegerii sale, rămînîndu-i numai posibilitatea de a o semnala oamenilor printr-un ultim mesaj.



directă a ideilor, pe care cantabilitatea versului și sugestivă organizare a contextului le transformă în *idei poetice*, acționînd direct asupra cititorului, cu o fascinație de dincolo de cuvinte, și dincolo, parcă, și de orice încercare de explicare...

GLOSSĂ<sup>1</sup>

Stînd, în mod evident, sub semnul ataraxiei schopenhaueriene, la prima vedere *Glossă* pare a fi numai o profesiune de credință a pesimismului. Considerată mai îndeaproape și raportată la întreaga operă eminesciană, ca și la ansamblul social-politic al epocii care a produs-o, *Glossă* nu e decît o satiră acoperită. Privită de aproape, partea a doua a *Scrisorii III*, ne încredințează că, spre deosebire de majoritatea scriitorilor noștri satirici (între care putem aminti pe Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, B. P. Hașdeu, Caragiale etc.), Eminescu se caracterizează prin satira directă, fără „finețe”, realizată printr-o diatribă plină de invective. De astă dată, în *Glossă* descoperim o altă modalitate satirică a poetului, cel puțin tot atît de originală — dacă nu unică — în cursul dezvoltării literaturii noastre.

Plecînd de la filozofia schopenhaueriană, poetul înșiră cu toate verbele la prezentul etern<sup>2</sup>, abstract și rece, o serie de maxime cu caracter general:

Vreme trece, vreme vine,  
Toate-s vechi și nouă toate;  
Ce e rău și ce e bine  
Tu te-ntreabă și socoate  
Nu spera și nu ai teamă,  
Ce e val ca valul trece;  
De te-ndeamnă, de te cheamă  
Tu rămîi la toate rece.

De observat că ironia romantică e prezentă aici în sarcasmul abia reținut, în detașarea rece, superioară, devenită act de acuzare și totodată scut de apărare

<sup>1</sup> M. Eminescu, *Poezii*. Ediția Perpessicius, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 151.

<sup>2</sup> Ideea schopenhaueriană a prezentului etern o aflăm și în poezia *Cu mîne zilele ți-adaogi*, publicată o dată cu *Glossă*, în decembrie 1883:

Cu mîne zilele ți-adaogi  
Cu ieri viața ta o scazi  
Și ai cu toate astea-n față  
De-apururi ziua cea de azi.



împotriva mediului social corupt. Lumea trebuie privită ca un teatru, la care înțeleptul e numai un spectator.

Privitor ca la teatru  
Tu în lume să te-nchipui:  
Joace unul și pe patru  
Totuși tu ghici-vei chipu-i,  
Și de plînge, de se ceartă,  
Tu în colț petreci în tine  
Și-nțelegi din a lor artă  
*Ce e rău și ce e bine.*

Ca și în *Luceafărul*:

Trăind în cercul vostru strîmt  
Norocul vă petrece,  
Ci eu în lumea mea mă simt  
Nemuritor și rece,

protestul social, satira, se sublimează în afectarea indiferenței izvorîte din conștiința superioară a omului de geniu. În *Glossă* însă, în cîteva locuri ea este abia ascunsă, trădată de cîteva epitete mai *tari*, individualizatoare, ce frizează invectiva, precum în strofa:

Nu spera cînd vezi mișeii  
La izbîndă făcînd punte,  
Te-or întrece nătărăii,  
De ai fi cu stea în frunte;  
Teamă n-ai, căta-vor iarăși  
Între dînșii să se plece,  
Nu te prinde lor tovarăș:  
*Ce e val, ca valul trece.*

Așadar, ataraxia schopenhaueriană și ironia romantică devin — la Eminescu — puncte de plecare și mijloace în realizarea unei subtile și originale modalități satirice, de o mare forță artistică, superioară prin lipsa ei de obiect bine precizat. Acolo unde obiectul satirei era bine fixat, în *Scrisori*, arta lui Eminescu constă în discursivitate și în pitorescul invectivei, salvată însă de trivialitate prin înălțimea ideologică și contemplativă de la care era aruncat sarcasmul, prin evocarea trecutului glorios. În *Glossă* impresionează stilul sentențios și rece. Ochiul cititorului avizat (și numai al acestuia) este uimit de faptul că mijloacele de expresie ale acestei poezii sînt totodată de o mare simplitate. Poetul se află acum — așa cum arată Tudor Vianu<sup>1</sup> — la epoca „scuturării podoabelor” (poezia e publicată în 1883). Maximele se traduc în cuvinte și expresii populare, la îndemîna oricui, prezente în vorbirea de toate zilele, ca pentru a sublinia adevărurile supreme pe care le conțin: „te întreabă și so-coate”, „ce e val, ca valul trece”, „tu în colț petrece în tine”, „mișeii”, „nătă-

<sup>1</sup> În: *Despre stil și artă literară*. București, Editura tineretului, 1965, p. 200.



răii“, „făcînd punte“, „cu stea în frunte“, „te momește“, „tu pe-alături te strecoară“, „nu băga nici chiar de seamă“, „de hulesc să taci din gură“, „feri în lături“, „zică toți ce vor să zică“ etc.

Mijloacele prozodice, forma fixă a glossei, sînt în perfect acord cu conținutul de idei al poeziei. Versurile din prima strofă devin, fiecare din ele, cîte o concluzie la strofele ce urmează, iar în final sînt reluate în ordine exact inversă. Lucrul este posibil pentru că, după cum am spus, ele exprimă niște adevăruri generale, de neclintit, de unde impresia de decalog, de cod de conduită morală, căruia trebuie neapărat să te conformezi, dacă ești înțelept.

Metrii trohaici, accentuați foarte corect, mai ales în cazul versurilor-sentență, constituite din unități sintactice simple și clare, întăresc impresia de neclintire a adevărilor exprimate:

Vre—me tre—ce // vre—me vi—ne

Toa—te—s vechi // și no—uă toa—te

Interpretarea noastră, în sensul satirei sublimată și a ironiei superioare, este justificată și din alt punct de vedere. *Glossă* este o poezie gnomică. Acest gen pare anacronic la un romantic din secolul al XIX-lea, pentru că — după cum se știe — el a fost practicat în vechea literatură greacă și nu era, în fond, decît poezie didactică destinată să exprime niște adevăruri filozofice și morale esențiale, într-o formă concisă, de maxime, ușor de memorat. Așa sînt *Exhortațiile* morale și politice ale lui Solon (sec. VII—VI, î.e.n.), *Despre natură*, maximele lui Heraclit (sec. VI—V, î.e.n.), *Versurile de aur* atribuite lui Pitagora etc. *Biblia* conține, de asemenea, numeroase pasaje de poezie gnomică în *Cărțile înțelepților*, în *Proverbe*, în *Ecleziast* etc. Pot fi citați poeți gnomici și în evul mediu german, o întreagă școală de *Spruchdichtung* religioase, morale și politice, printre ei locul de frunte avîndu-l Walther von der Vogelweide (sec. XIII). În literatura persană există apoi vestitele *rubaiyyat* (=catrene) atribuite lui Omar Khayyan (sec. XI—XII), admirabile versuri, prin conciziunea și adîncimea sentimentelor exprimate. Mai pot fi amintite în vremea Renașterii, *Catrenele morale* ale lui Guy du Faur Pibrac (1529—1584), cunoscute în toată Europa centrală la vremea lor. Lista poate fi înmulțită. Am dat-o spre a se putea vedea că o asemenea poezie, în formă fixă și puțin complicată ca imagistică, seacă adesea, nu putea conveni unui romantic. Și cu toate acestea, Eminescu a practicat-o în *Glossă* și în *Cu mîine zilele ți-adaogi*...

Nu este lipsit de interes să observăm că cele două poezii au fost compuse și publicate simultan (în decembrie 1883). Dacă — așa cum arată G. Călinescu — *Cu mîine zilele ți-adaogi*... nu este altceva decît o pagină de filozofie schopenhauriană versificată<sup>1</sup>, constrînsă într-o geometrie abstractă în care impresionează mișcarea ideilor, *Glossă* nu este decît o *glosă* (gr. glôssa=limbă) în marginea aceleiași filozofii schopenhauriene. Cuvîntul are sensul de *explicație*, pe înțelesul tuturor, a unui text obscur, explicație făcută adesea cu o secretă maliție, cu amărăciunea de a constata că filozoful are dreptate, ceea ce de astă dată se potrivește romanticului Eminescu de la sfîrșitul carierei sale de poet.

<sup>1</sup> *Opera lui Mihai Eminescu*, V, p. 123.



Pe de altă parte, înțelegerea completă a acestei poezii de Eminescu nu se poate dispensa de încadrarea, în circuitul istoric al literaturii universale, a „motivului” ei de bază: *lumea ca teatru*:

Privitor ca la teatru  
Tu în lume să te-nchipui.

Problema a format obiectul unui interesant studiu comparativ al lui Tudor Vianu<sup>1</sup> care trebuie amintit aici. Comparația sceptică a lumii cu un teatru, în care destinele omenesci sînt fixate de mai înainte ca niște roluri pentru actori, se poate afla mai întîi la filozofii cinici din antichitate, începînd cu Antisthene, discipolul lui Socrate, continuînd cu Diogene Laertius, cu Epictet și Marc Aureliu<sup>2</sup>, împăratul roman și filozoful stoic, ale cărui meditații sceptice, de spectator al lumii, amintesc foarte de aproape *Glossa* lui Eminescu: „Cum de la o vreme te prinde dezgustul de un spectacol, în care se repetă mereu aceleași lucruri, devenind astfel nesuferit, așa și cu viața aceasta. De sus pînă jos toate la fel și din același izvor” (VI, 46) . . . „De meditat mereu cum toate cîte sînt acum așa au fost și înainte și de luat aminte că așa vor fi și în viitor. De avut sub ochi toate dramele și scenele identice pe care le cunoști din experiența ta ori din istoria veche ca, bunăoară, toată curtea lui Adrian, a lui Antoniu, Alexandru, Filip, a lui Cressus, căci toate sînt aceeași piesă, dar cu alți actori” (X, 27<sup>2</sup>). Și versurile eminesciene:

Tot ce-a fost ori o să fie  
În prezent le-avem pe toate,  
Dar de-a lor zădărnice  
*Tu ne-ntreabă și socoate*

Căci acelorași mijloace  
Se supun cîte există,  
Și de mii de ani încoace  
Lumea-i veselă și tristă;  
Alte măști, aceeași piesă,  
Alte guri, aceeași gamă,  
Amăgit atît de-adese  
*Nu spera și nu ai teamă.*

Tema poate fi urmărită la scriitorii din evul mediu creștin, dar mai ales la spaniolii din Renașterea tîrzie, la Lope de Vega, la Quevedo, la Calderon de la Barca (în misterul dramatic intitulat *Marele teatru al lumii*), dar și la Shakespeare (în *Cum vă place*, de pildă).

Istoricii literari au aflat — în cazul *Glossei* lui Eminescu<sup>3</sup> un izvor direct în filozoful Oxenstierna; una din lucrările acestuia, constînd din cugetări scep-

<sup>1</sup> Tudor Vianu. *Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru*. În „*Studii de literatură universală și comparată*”. Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, București, Ed. Academiei, 1963, p. 123—136.

<sup>2</sup> V. și G. Călinescu. *Cultura lui Eminescu*. În „*Studii și cercetări de istorie literară și folclor*”, 1956, 1—2, p. 245—371.

<sup>3</sup> V. și T. Vianu. *Op. cit.*



tice, circulă în manuscrise românești încă din secolul al XVIII-lea. Eminescu a cunoscut-o probabil prin intermediul prietenului și filologului junimist Al. Lambrior, pentru că în „Curierul de Iași“, din 1876, publică un fragment sub dantescul și balzacianul, totodată, titlu *Comedia cea de obște*<sup>1</sup>.

Însă, spre deosebire de ceilalți înaintași din literatura universală, Eminescu introduce în tratarea temei în chestiune un element nou, schopenhauerian. Regizorul suprem al lumii ca teatru nu mai este providența creștină sau principiul stoic al anticilor, ci *Voința* universală, forța oarbă ademenitoare, precum cântecul sirenei:

Ca un cântec de sirenă,  
Lumea-ntinde lucii mreje;  
Ca să schimbe-actorii-n scenă,  
Te momește în vârtej.

Înțeleptul trebuie să rămână indiferent la toate. Satira se sublimează — așa cum arătam — în ataraxie, liniștea absolută a spiritului, apanajul zeilor și idealul adevăratului înțelept. Și totuși expresia poetică rămîne mereu accesibilă, aproape populară:

Zică toți ce vor să zică,  
Treacă-n lume cine-o trece;  
Ca să nu-ndrăgești nimică,  
Tu rămîi la toate rece.

Cu toate acestea *Glossă*, piesă de antologie a genului, în literatura mondială, pentru a fi înțeleasă, trebuie studiată adînc, pedant chiar, cu toată informația necesară.

#### SARA PE DEAL<sup>2</sup>

Poemul acesta atît de suav este un fragment dintr-o scriere de tinerețe *Ecò*, nepublicată în timpul vieții, în care Eminescu dezvoltă tablouri medievale, de un romantism sumbru, cu violente contraste între zidurile negre ale unui castel și lumina lunei, între cavalerul demonic, cu părul în vînt, cu mantia neagră, călă-

<sup>1</sup> V. Radu Manoliu. *Izvoarele motivelor și procedeele din poeziile lui Eminescu*. În: *Preocupări literare*, I, vol. 1, nr. 5, 1 mai 1936, p. 226—284. Pentru comparația de texte transcriem în subsol un fragment din textul lui Oxenstierna publicat de Eminescu: „Lumea este privesc... după cum se cade“ (după Vianu. *Op. cit.*, p. 135).

<sup>2</sup> *Poezii*. București, E.S.P.L.A., 1958, p. 175—176.



rind un cal sălbatic, și copila suavă, blândă, lunecînd imaterial prin sala balului și tînjind după dragoste. Ea cîntă curtenilor și, ca un ecou, cavalerul îi răspunde de-afară cu o arie (*Sara pe deal*). În finalul poemului, un *freamăt* tulbură tabloul și în fața cititorului rămîn doar ruinele dezolate ale unui castel și un brad putred, pe-o creastă, în locul cavalerului. Totul a fost o fantasmagorie, specifică meditațiilor poetului romantic în fața unor ruine seculare. Preromantismul a dezvoltat cu predilecție această temă în toată poezia europeană. Înainte de Eminescu, la noi, Cîrlova, Hrisoverghi, Grigore Alexandrescu și alții, au brodat pe acest motiv compoziții patriotice. Eminescu, aparținînd altei generații poetice și unei estetici ulterioare, romantice, păstrează doar *cadrlul* poemelor de acest tip, înlocuind plîngerea imperiilor dispărute ori glorificarea trecutului eroic, ambele pornind de la contemplarea ruinelor prezente, cu evocarea unei povești de dragoste. Poetul ne proiectează deci în evul mediu și revine în prezent abia în finalul poemului. Este o tehnică asemănătoare cu cea din *Scrisoarea IV*, iar procedeele poetice utilizate și personajele înseși, situează poemul *Ecò* în faza romantică de tinerețe, care a dat și *O călărie în zori*, *Venere și Madonă*, *Mortua est*.

Romantismul frenetic al acestora găsește o neașteptată oază a delicateții și discreției sentimentelor, în mica arie a tînărului *apostat*. Textul din *Eco-* (1871—1872)<sup>1</sup> și textul publicat în 1885 la „Convorbiri literare”, nu coincid. Două strofe, înaintea celei din urmă, au fost anulate de poet care purifică idila, astfel, de imagini mai subliniat erotice, precum: „Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sîni se înclină / Ce-alături cresc dulci și rotunzi ca și rodii”. O întreagă gesticulație a amorului, calificativele iubitei, care apăreau foarte des în faze poetice anterioare: *dulce copil*, *păru-ți aurit*, *dulce sărutări*, *ochi de blindețe* (remarcăm frecvența epitetului *dulce*) ca și o anumită notă de convenționalitate<sup>2</sup> în evocarea momentului de dragoste, dispar în 1885, dintr-un context al purității hieratice.

În forma lui definitivă, poemul este construit pe două linii paralele: topirea treptată a amurgului în noapte și alunecarea, similară, a celor doi îndrăgostiți unul spre altul. Mișcarea, comună celor două planuri, este insesizabilă, dar de aceeași forță inexorabilă: așa cum nimic nu poate opri coborîrea serii, nimic nu ar putea opri întîlnirea tinerilor. De fapt, nici un obstacol nu le blochează

<sup>1</sup> În manuscrisele aceluiasi an 1872 întîlnim și o narațiune *Cuconul Vasile Creangă* în care există următorul pasaj: „Caracterul vieții de stat este liniștea și tăcerea... Abia sara cînd satul devine centrul vieții pămîntului ce-l înconjură se începe acea duiosă armonie cîmpească, idilică și împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului, buciulul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carele vin cu boii osteniți, scîrțîind, prin lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei. Talangele turmelor, apa fîntinelor, cumpănele sună, scrînciobul scîrțîie-n vînt, cîinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și languros vuetul clopotului care împle inima de pace” (după Mihai Eminescu. *Opere*. Ediția Perpessicius, vol. III, p. 296—300). Distanța dintre cele 2 texte denotă efortul lui Eminescu de transfigurare lirică a realității.

<sup>2</sup> Pentru evoluția stilistică a lui Eminescu, de la o etapă a poeziei de tinerețe, ornantă și uneori convențională, la simplitatea poeziei de maturitate (etapa „scuturării podoabelor”); v. L. Găldi, *Stilul poetic al lui M. Eminescu*. București, Ed. Academiei, 1964; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*. București, Editura Științifică, 1965 (studiu amplu dedicat poeziei de tinerețe).



calea, întâlnirea este parcă o favoare a zeilor unanim binevoitori; totuși, sentimentul de dragoste, prin includerea lui într-un paralelism cu natura, pare să aibă aceeași intensitate, calmă și învăluitoare, ca „nourii” curgînd pe cer.

Într-un poem descriptiv, *selectarea* imaginilor din natură presupune o intenție a poetului și o dezvăluie. În *Sara pe deal*, paralelismul de care am vorbit impune concordanțe de tonalitate și o anumită orientare imaginilor.

Aspectul de pastel al poemului se datorează prezenței unor elemente din natură: *turme, oamenii cu coasa în spinare, luna, stele, deal și vale* etc. Ele constituie o viziune panoramică, incluzînd lumea terestră, structurată pe două nivele: dealul și văile, apoi cerul cu stelele. Unitatea spațiului poetic, atît de larg dimensionat, se obține prin evocarea obiectelor constitutive într-un același registru emotiv. Spectatorul se află într-un punct fix de observație, privirea lui lunecă visătoare peste diferite elemente ale naturii, fără a se opri la nici unul din ele, într-atît, încît să poată observa și evoca particularități net distinctive. O anumită generalitate învăluie evocarea, dar ea este un efect de perspectivă și indică o anumită *stare sufletească* a privitorului. Nu avem de-a face, ca la Matei Caragiale, cu vagul oniric sau ca la Blaga, cu cel al fabulosului<sup>1</sup>. Aici componentele tabloului sînt clare, recognoscibile. Pictorul peisagist este un realist, nu un impresionist, obiectele au o stare fizică și un loc în spațiu riguros delimitate, fără confundarea lor cu pete de culori și fără permutări supranaturale. Dar, ca și la Corot ori Manet, un vibrato al culorii pe pînză, o armonie a liniilor și volumelor și mai ales pacea care coboară din văzduh, după o zi de muncă, creează o poezie înaltă a *realului* ca atare. Încă o dată, simplitatea mijloacelor își dovedește eficacitatea lirică.

Generalitatea evocării ca rezultat al distanței obiectelor în spațiu este obținută prin imprecizia atributelor calificative, neașteptată într-un poem descriptiv: *frunza cea rară, bolta senină, streșine vechi, clopotul vechi, înaltul, vechiul* salcîm (excepție: noapte *bogată*, unde adjectivul califică întregul tablou al poemului, ca o concluzie). Insistența adjectivului *vechi*, fără a plasticiza substantivul determinat, are însă efect la nivelul întregului poem, sugerînd arhaicitatea zonei evocate, în care satul ca și natura au rămas neschimbate de veacuri, într-un timp al opulenței, în afara istoriei și suferinței. La fel poate momentul de dragoste este un *fact al serii*, mereu altul și mereu același în toate seriile veacurilor care au fost. Dacă satul lui Creangă era văzut mirific de ochii copilului, acesta este văzut somptuos muzical, de ochii adolescentului aflat la prima iubire<sup>2</sup>.

În al doilea rînd, generalitatea este rezultatul pluralului substantivelor. Nu este evocată o *casă*, ceea ce ar fi necesitat detalierea imaginilor, ci *casele* toate ale satului, ceea ce implică găsirea unei note comune: jocul de umbre al streșinilor aflate în calea razelor de lună. Nu *un fluier* se aude, ceea ce ar fi cerut cel puțin un calificativ egal buciului (*sună cu jale*), ci *fluier*, pentru care indicația *murmură* este suficientă pentru construirea imaginii sonore. Și așa mai

<sup>1</sup> V. analizele noastre din volumul de față.

<sup>2</sup> „În locul geologiei lunatice, fără omenire, dăm aici de priveliștea romantică linsă, gessneriană, cu turme și sate pierdute în depărtări, natura templu cu coloane de arbori imenși, în care totul e domestic și pastoral”. (G. Călinescu. *Opera lui M. Eminescu*. Vol. V, București, Fundația pentru literatură, 1936, p. 105).



departe. Singularul apare numai la termeni obiectiv unici: *luna*, *pieptul*, *fruntea*, *bolta*, *sara*, *satul*, la termeni utilizați generic: *frunza*, *coasa*, *pasul*, cu vagă valoare metonimică, or la termeni subliniați în acest fel pentru efecte speciale. Astfel, *buciumul*, *toaca*, *cumpăna fîntîinii*, *clopotul* au o rezonanță sporită, sunetul emis de ele este unic, heraldic, vestind parcă un ritual de amurg. În același timp, intensitatea sunetului pare micșorată, străbătînd abia auzit, pînă la spectator. *Salcîmul* singuratic este reliefat ca un copac sacru al dragostei, ca de altfel în întreaga lirică erotică eminesciană, ocrotind cu un vâl înmiresmat taina îndrăgostiților. Semnificative sînt și substantivele *deal* și *vale* care, într-un spațiu atît de larg, puteau fi utilizate la plural. În forma de singular, ele structurează tabloul, introducînd o perspectivă. Satul se află în *vale* (vs. 17) și *valea-i în fum* (vs. 12), ceea ce sugerează contemplarea lor de sus, de către observatorul aflat într-un punct înalt al *dealului*. De aici privitorul are în față întreaga panoramă, dar aflată la o distanță apreciabilă. Iubita lui îl așteaptă în alt punct al dealului sub salcîmul care se înalță, probabil vizibil de departe, ca o promisiune. Linia deal-vale apare astfel ca o axă a peisajului și indică direcția privirii, perspectiva tabloului. *Dealul* și *salcîmul* delimitează zona dragostei de cea obișnuită a satului din *vale*, dar diferențierea nu este o opoziție, cei doi tineri aparțin lumii de jos și se retrag sus pentru a gusta, parcă și mai deplin, frumusețea nesfîrșită a universului.

Calificarea obiectelor nu stîrnește un interes de detaliu poetului, în schimb mișcarea acestora apare determinată metaforic, la nivelul verbului sau al complementului său. Intenția este vizibilă și în unele retușări pe manuscrisul poemului. Versul 2 era inițial astfel conceput „Turme cobor, stele li ese în cale”. Raportul de întîlnire *turme / stele* este abia schițat, dar illogic, stelele apărînd de jos turmelor care cobor. Versul definitiv inversează în mod logic sensul mișcării, și întărește imaginea stelelor prin verbul *scapără*. Versul 3 este retușat prin temperarea mișcării. Inițial el suna astfel: „Apele plîng arcuiri țîșnind din fîntîne”. Verbul și complementul se contraziceau ca intensitate și atunci Eminescu introduce varianta din textul definitiv (într-o etapă intermediară, *lin izvorînd*). Mișcarea spectaculoasă, energică, este înlocuită cu una subterană, invizibilă, dar auzibilă, în acord cu tonalitatea discretă a întregului poem. De remarcat, de asemenea, insistența termenului *clar*, utilizat pentru unificarea calitativă a unui element terestru și a unuia cosmic, aflate, semnificativ, la punctele extreme ale verticalei (*fîntîna* sugerează un nivel subteran). Versul 9 este ultimul exemplu de travaliu pe manuscris pe care-l cităm. „Stelele curg, raze din ele lin pică”, era forma lui inițială. Imaginea era deficitară prin simultaneitatea imposibilă *curg/pică* și prin incoerența sintagmelor, luate separat, *stele curg* și *raze pică*. Versul definitiv are un caracter logic și realizează un efect special prin imaginea *nourii curg*, care sugerează o fluiditate în acord cu sensurile poemului; termenul *raze*, nedeterminat, are o apariție surprinzătoare în versul 9, dar este asociat, implicit, în versul următor cu termenul *lună*, ceea ce creează retrospectiv o imagine inedită: razele lunii *despică* șirurile norilor, deci lumina nu este totală, ci discontinuă, alternînd cu umbra și creînd o atmosferă de mister, specifică poemului.

Metaforele, comparațiile, personificările sînt unitare ca tonalitate. Nici un efect violent, nici o stridență, orice acord se cîntă cu pedală și chiar eco-ul se



risipește lin, ca într-un degradeu al sunetului. Interesant este că *nici o culoare* nu apare în poem, deși amurgul strălucește în nuanțe de roșu ori violet, la atîția alți poeți, Bacovia, de exemplu. Tabloul este lucrat monocrom, sugerîndu-se doar zone de umbră și lumină. Poetul nu este un simbolist utilizînd culoarea în scopuri speciale (așa cum procedează, de exemplu, Bacovia), ci un romantic amintind pe Heine, pentru care delicatețea luminii selenare este singura modificare posibilă în eclerajul peisajului. Contrastul alb/negru, violent în poezia de tinerețe, este redus însă acum la o simplă sugestie.

Imaginile auditive sînt cele mai frecvente în poem, pentru că, prin intensitatea lor redusă, subliniază *tăcerea* necuprinsului. Ele sînt sunete grave, melodice, difuze în spațiu (*clopotul... împle... sara*) ori simple zgomote (*scîrțîie-n vînt...*), dar de fiecare dată, familiare. Ele picură liniște în sufletul îndrăgostitului, dar nu diminuîndu-i dorul, ci purificîndu-l de patimă. Parcă o orgă imensă se zbuciumă, intensă și limpede: „Sufletul meu arde-n iubire ca para“. Neașteptata comparație cu sine însăși, *arde ca... para*, sugerează parcă inexistența unui fenomen comparabil și deci extrema forță a sentimentului. Deși redusă la un vers, imaginea nu este explozivă, ci pare o simplă constatare obiectivă, asimilată contextului de fapte ale naturii.

Echilibrul de tonalitate al poemului se datorește temperării reciproce a celor două planuri ale sale. Conotațiile termenilor realizează un adevărat transfer metaforic latent între planul uman și cel natural al poemului. În prima strofă, jalea buciului, întîlnirea turme/stele, plînsul apelor indică exact conținutul afectiv al așteptării. În strofa a doua paralelismul creează o alternanță a versurilor: nu numai *luna*, ci și *ochii* devin *clari și sfinți*; trupul zbatîndu-se de dor al iubitei are un echivalent în lacrimile stelelor (*nasc umezi*). Strofa a treia, consacrată integral naturii, aduce imagini unificatoare: jocul luminii și umbrei, *fumul* din vale marcînd aliajul subtil și insesizabil al acestora, sunetele amplificînd tăcerea. Strofa a patra continuă această evocare, dar, introducînd comparativul *mai tare*, sugerează treptata amplificare a stărilor sufletești, corespunzătoare amplitudinii sunetului, de la *murmur* (vs. 12) la *împle sara* (vs. 15). Într-adevăr, versul declarativ (16) încheie intens strofa. De aici încolo, după o ultimă mențiune din planul obiectiv (vs. 17), poemul se concentrează în planul erotic, pînă la sfîrșit.

Poemul marchează și o anumită dialectică a raportului dintre cele două planuri. Planul naturii are o pondere maximă în strofa a treia, după care se reduce treptat, direct proporțional cu creșterea serii în noapte și cu stingerea zgomotelor (*amuțește*) satului (vs. 17). Planul erotic redus la un vers în strofele I și a IV-a, la două în strofa a II-a și la nici unul în a III-a crește brusc în strofa a V-a și acoperă integral ultima din poem, în raport invers deci cu planul naturii.

Dragostea este un fenomen al serii, integrat tabloului ei, dar izbucnește atotputernică noaptea, „timpul“ ei consacrat romantic. Acest timp este marcat prin prezentul verbelor cu posibil sens viitor în versul al 18-lea și prin viitorul verbelor care urmează. Momentul evocării nu este deci al dragostei, ci momentul care o premerge. Îndrăgostitul asistă la tabloul înserării și nerăbdarea lui e temperată numai de spectacolul magnific al acesteia. Cînd cade întunericul, ea reizbucnește (interjecțiile din vs. 17 și 18) și-l *grăbește* spre locul unde iubita îl așteaptă. Dragostea este deci o prezență interioară simultană la cei doi, un



*dor* specific erosului eminescian și o *promisiune*, atestată de strofa finală. Sînt coordonatele dragostei dintîi, adolescentine, neînfrigurată însă de patimă și chin. Cei doi *descoperă* dragostea, și gesturile lor sînt de-o castitate angelică (dato-rate și retușurilor poetului pe manuscris), hieratice ca astrele și grave ca sunetele clopotului, surîzătoare ca inocența. Pauza pe cezura a penultimului vers exprimă poate întoarcerea din trecut în prezent, unde o asemenea dragoste nu mai există. Iar întrebarea retorică, din concluzia poemului, este a fericirii, dar poate și a nostalgiei, cu o suprapunere de comentariu la trecut *din* trecut și *din* prezent.

*Sara pe deal* este un pastel tipic romantic, în care elementele de peisaj devin *état d'âme* (stare sufletească) și omul este reintegrat naturii, proiectînd în ea dorurile sale; este un poem romantic de dragoste prin care poetul aspiră la o fericire absolută, departe de lume și zbucium; un poem specific liricii eminesciene deci, în care natura și dragostea, proiectează simultan poetul în Eden. Muzical<sup>1</sup> și discret, el este, în același timp, o oază a fericirii neîntinate, în creația poetului nefericit, un ținut paradisiac al copilăriei și adolescenței.

#### ALEXANDRU MACEDONSKI

#### NOAPTE DE DECEMVRIE

Acest poem, compus — după cum arată o notă însoțitoare a textului 1 — la 27 decembrie 1901, face parte din ciclul macedonskian intitulat *Flori sacre*. A fost tipărit mai întîi în „Forța morală” (II, 1902, 10), reprodus apoi în „Analele literare, politice și științifice” (I, 1904, 1), publicat și în „Literatorul”, în cele din urmă (XXVI, 1918, 22—23). Punctul de plecare al *Noptii de Decembrie* se află într-o proză a lui Macedonski, intitulată *Meka și Meka*, publicată mai întîi în ziarul lui C. A. Rosetti, „Românul” (13 ianuarie 1890), republicată în „Literatorul” (XI, 1890, 1) și transpusă apoi în limba franceză sub titlul *Les deux Mecque*, spre a fi tipărită în „La Revue Internationale” din 15 iunie 1893.

*Meka și Meka* este un poem în proză, o legendă orientală simbolică, cam în genul romanului *Thalassa*, scris în aceeași vreme, dar cu o temă diferită. Gustul lui Macedonski pentru orientul exotic, foarte frecvent în poezia sa, începînd cu o serie de bucăți din ciclul intitulat *Excelsior* și terminînd cu *Poema rondelurilor*, se explică prin biografie, prin temperament, dar și prin contactul cu poezia fran-

<sup>1</sup> Pentru muzicalitatea versului, rezultată din varietatea ritmurilor eminesciene, v. L. Gál di, *Op. cit.*, p. 381—386.

<sup>2</sup> Al. Macedonski. *Opere*, I, p. 140. Note, p. 433—437, ed. Tudor Vianu.



ceză care de la Victor Hugo, la parnasieni și simbolști cultiva exotismul oriental în imagini pletorice, în versuri fin cizelate sau în simboluri menite a sonda spiritul în adâncurile lui.

Într-o noapte de decembrie, cînd căzuse prima zăpadă, un tînăr scriitor, idealist, disprețuitor de bani și chiar de glorie, stă și visează la gura sobei. Vocea inspirației sale, „cu limbă de foc“, îi dictează povestea lui Ali-ben-Máhomet-ben-Hassan. Acestuia, tatăl său, bogatul Mohamet-ben-Hassan-ben Ali, îi lasă cu limbă de moarte să nu se abată niciodată, în viață, de la calea cea dreaptă. Ca orice credincios musulman, Ali pleacă și el în pelerinaj la Meka, însoțit de un bogat convoi de cămile cu servitori și provizii de drum, hotărît să traverseze pustia arabică pe drumul cel mai drept. O dată cu el pleacă și cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan. Ali îl invită în luxosul său convoi, însă vicleanul refuză, afirmînd că e capabil să se descurce singur pe căi mai ocolite dar mai ușoare. Pe drumul greu al deșertului, fără oaze și locuri de odihnă cămilele mor una cîte una, slujitorii se pierd, proviziile se sfîrșesc și „Meka, Meka, cetatea cea sfîntă tot nu se zărea“. Cu mîna întinsă spre minaretele care apăreau la orizont, înșelător ca într-o Fata Morgana, Ali moare fără să fi atins orașul sfînt. La un moment dat are viziunea trecerii lui Pocitan-ben-Pehlivan pe sub strălucita poartă a „Mekăi pămîntești“, în timp ce el — care mersese pe drumul cel drept — se vedea trecînd pe sub poarta triumfală a „Mekăi cerești“.

Încă de aici, parabola — căci de epică propriu-zisă nu poate fi vorba — se constituie din cîteva linii simetrice. După o frumoasă descriere a luxului oriental, făcută cu un ochi de cunoscător dar și cizelată la modul parnasian, proza începe să se rarefieze. De la o vreme propozițiile încep să se constituie în poem. Proza are ritm. Chiar punerea în pagină arată clar, că poetul urmărea efectele incantatorii ale ritmului așezînd — de pildă — conjuncția și în anaforă:

„Și Ali-ben-Mohamet-ben-Hassan își înarmă într-o zi seizii;  
și strînse trei sute de cămile;  
și porunci să i se aleagă din herghelie două sute de cai;  
și urmat de trei sute de robi...“ etc.

Refrenul apare și în această proză, prin repetarea de patru ori la anume intervale, a propoziției „și Meka, Meka, cetatea cea sfîntă, tot nu se zărea“.

Emirul din *Noaptea de Decembrie* simbolizează statornicia și credința în ideal, calea neabătută a omului superior, hotărît să înfrîngă toate piedicile care i-ar sta în cale. Chiar dacă în aparență, care se cheamă realitate uneori, emirul din Bagdad moare „sub jarul pustiei“, frumoasa lui Meca, „tot visul țintit“, rămî-nînd intangibilă pentru el, victoria este și va fi de partea lui și nu a „drumețului pocit“ care „șchiop și searbăd“ o cucerește pe căi ocolite. Și prin baza tematică ideologică, dar și prin realizarea artistică, *Noaptea de Decembrie* reprezintă pentru Macedonski ceea ce reprezintă *Luceafărul* pentru Eminescu, oricît de mare ar fi deosebirea dintre cei doi poeți. Așa cum destinul lui Eminescu este prefigurat în *Luceafăr*, tot așa emirul din *Noaptea de Decembrie* îl reprezintă pe Macedonski însuși. Traectoria vieții poetului, cu toate vicisitudinile ei, cu toate urile care s-au îndreptat asupra-i — pe drept sau pe nedrept — reprezintă o Arabie pustie pe care poetul a traversat-o cu fruntea sus, fără a se abate din cale,



fără a privi într-o parte sau alta, greșind uneori, jignind fără să fie nevoie pe unii, îmbrățișând în neștiință de cauză pe alții, orgolios peste măsură, de o mândrie inaccesibilă, dar increzător pînă la obstinație în steaua sa de mare poet. Aproape nimeni, între contemporani, n-a bănuit adevărata valoare a poeziei lui Macedonski. Înaintea tuturor, însă, el era convins de victoria sa postumă. Ca și emirul din Bagdad, Macedonski se vedea recunoscut ca mare poet după patru generații de la moarte:

Dar cînd patru generații peste moartea mea vor trece,  
Cînd voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,  
Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin  
Ș-al meu nume, printre veacuri, înălțîndu-se senin  
Va-nfiera cu o stigmată neghiobia dușmănească,  
Cît vor fi în lume inimi și o lume românească.

Ca și Horațiu, poetul *Rondelurilor* era convins că versurile lui:

Sfidînd a dușmăniei pornire omenească,  
Și stînd într-o lumină mereu mai strălucită,  
Să piară n-au vreodată și nici să-mbătrînească.

În fond, acest poem delirant al mirajului, — cum îl numește G. Călinescu — care este *Noaptea de Decembrie*, înfățișează simbolic, și simbolistic pînă la un punct, soarta poezilor damnați, „blestemați“, într-o societate nedreaptă, în care cum însuși Macedonski scrie:

De suferinți ei sînt exemple  
Cînd mor li se ridică temple  
Și falnice statuie!  
În viață însă duc o cruce  
Pe care toți, se-ntrec s-apuce  
Să-i răstignească-n-cuie!

Meca „cea mare“, Meca „cerească“ a poetului care, în „izolare“ și în „dezolare“ adesea, a trecut prin viață cu fruntea sus și cu ochii ațintiți pe piscul cel mai de sus al artei, reprezintă euforia contopirii cu esențiale pure care îi dau extaze, dar și imboldul de a „fac-o lume nouă“ din tainicul lui gînd prometeic, așa cum scrie în *La Harpa*:

Răsună a mea Harpă să zbor în alte sfere,  
Să las departe-n urmă plăcerile efemere,  
Să mă ridic de-asupra acelor nori de-atlaz,  
Să merg pînă-n eterul cu lacrimi de stele,  
Și să-ntîlnesc în cale-mi cometele rebele  
Iar raze purpuroase să-mi puie pe obraz!  
Nou înger, — de-ai vrea aripi să-mi dai, — eu aș străbate  
Cu tine împreună mai sus d'Eternitate!



Aș înhăma la caru-mi planetele pe rînd,  
 Mi-aș rîde și de oameni și de Dumnezeire,  
 Aș fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zîmbire  
 Ș-aș face-o lume nouă din tainicul meu gînd.

Mijloacele artistice din *Noaptea de Decembrie* fac parte integrantă din însăși realizarea ideii poetice. Aici nu întîlnim nici discursivitatea — cerută de sarcasm — din *Noaptea de Noiembrie*, *Noaptea de Februarie* sau *Noaptea de Ianuarie*, nici geometria exactă a *Rondelurilor*. Melodia pe care se așază cuvintele ține de incantația liturgică, dînd impresia de nesfîrșit și monoton. Schema amfibrahico-dactilică:

vs. 1. √ — √ / — √ √ — √ √ — √

vs. 2. √ — √ √ — √ √ — √ / —

rămîne neschimbată pînă la sfîrșitul lungului poem, ca spre a inculca sugestia de hotărîre nestrămutată în atingerea unui țel, stare de spirit în perfect acord cu monotonia exasperantă a deșertului măsurat și ritmat numai de pasul egal al cămilelor. Fiecare troheu, final de vers în rima *a*, se cere completat dactilic cu începutul versului următor: „moar-tă, / Și fo-cul...“, și fiecare iamb din final de vers, în rimă *b*, se cere absorbit într-un amfibrah: „scru-mit / Po-e-tul...“ și așa mai departe, într-un fel de dulce infinitum. Și deși fraza macedonskiană este de aôa natură, încît unitățile sintactice se potrivesc pe cîte un vers, impresia de rostogolire în nesfîrșit domină punctuația, bătaia ritmică fiind însăși pulsația ideii poetice.

În cazul lui Al. Macedonski nu mai încap absolut nici o îndoială asupra faptului că poetul și-a studiat într-adîns mijloacele — uneori cu o mare luciditate — în vederea sugestiei muzicale pe care o comunică prin ritmuri și sunete. Familiar cercurilor simboliste franceze încă de la începuturile lor, colaborînd încă din 1886 la revista lui Albert Mockel, „La Walonie“, din Liège, formulînd el însuși — cu 11 ani înainte de compunerea *Noptii de Decembrie*, în 1890 —, teoria poeziei *instrumentalist-simboliste*, pe care încerca s-o ilustreze cu bucăți, ca *Prietenie apusă*, *Bătrîna stîncă*, *În arcanse de pădure* etc., publicînd apoi, în *Literatorul* (1892, 2), manifestul simbolist *Poezia viitorului* și construind vestitele armonii imitative din *Lupta și toate sunetele ei* sau *Înmormîntarea* („Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an — d-ani vani“) Macedonski continua să fie preocupat de „magia verbului“. Exact cu o lună înainte de compunerea *Noptii de Decembrie* — dacă data de „27 decembrie 1901“, notată de poet, este adevărată — citea, în „*Mercure de France*“ (numărul pe noiembrie 1901), cu satisfacția de a fi avut de multă vreme dreptate, finele observații ale lui Remy de Gourmont, cel mai autorizat teoretician al simbolismului: „Acest nimic, cuvîntul, e cu toate acestea un substrat al cugetării; el e necesitatea ei, forma, culoarea și odoarea. Dar nu iubesc cuvintele pentru aceasta; le iubesc pentru ele însele, pentru estetica lor personală; raritatea e unul din elementele acestei estetici; sonoritatea e celălalt. Apoi cuvintele au o formă determinată de consoane; un parfum însă greu de perceput din cauza infirmității simțurilor noastre imaginative“. Macedonski reproduce numaidecît citatele din Gourmont (în „*Forța mo-*



rală", I, 1901) și le comentează entuziast întrevăzînd în ele „noi orizonturi pentru poezie”<sup>1</sup>. Fără a fi realizat poezie simbolistă propriu-zisă, integrală, poetul *Noaptea de Decembrie* n-a abdicat nici un moment de la sugestia muzicală a cuvintelor. *Noaptea de Decembrie* este — din acest punct de vedere — printre operele cele mai caracteristice, pentru că aici sugestia muzicală trece înaintea evocării vizuale.

Izbitoare, chiar de la începutul poemului, este tehnica împletirii refrenelor, mai bine zis a leit-motivelor, descoperite de simbolisti mai întîi în muzica lui Wagner. Din capul locului structura *Noapții de Decembrie* ne apare simfonică, esențial muzicală.

Primele șase strofe seamănă cu un adagio în care refrenele se succed repede în cîte un vers răzleț, ca pentru a crea atmosfera.

De observat este sistemul rimelor: *a b a b b*, rima *b*, care este și rima versului singuratic, fiind menținută în silaba *it* pe parcursul a patru strofe: *scrumit* — *adormit* — *mit* — *cumplit* — *oțelit* — *monolit* — *pierit* — *murit* — *răgușit* — *năbușit* — *greșit*. De observat, de asemenea, că versurile reluate în refren au — în cadrul strofei — puncte de suspensie după ele, puncte care dispar în versul refren. Sînt și alte repetiții pe parcursul acestui prim fragment. Astfel, începutul versului 1 din strofa I: „*Pustie și albă e camera moartă...*” este reluat, simetric, la începutul strofei a II-a: „*Pustie și albă e-ntinsa cîmpie...*” În versul 1 din strofa a IV-a numele predicativ, *mort*, este reluat, în ambele propoziții, înaintea subiectului: „*E moartă odaia, și mort e poetul*”. Iar subiectul *urgie* din versul refren de după strofa a IV-a: „*Un haos, urgie se face cu-ncetul*” este reluat la începutul versului 1 din strofa a V-a: „*Urgie e mare și-n gîndu-i ș-afară*”. Tot așa acumulările prin coordonare, prin punerea lui *și* în anaforă, aceeași strofă:

Și luna e rece în el, și pe cer...  
 Și bezna lungește o strașnică gheară,  
 Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer  
 Și luna e rece în el, și pe cer.

De asemenea, acumulările de predicate în strofa a IV-a:

În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit  
*Cum urlă, cum latră, cum urcă, cu-ncetul*

și în strofa a VI-a:

O flacără vie pe coș izbucnește,  
*Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...*

Toate acestea, împletirea refrenelor și acumulările sintactice dau o puternică tensiune momentului de meditație a poetului, așezat la gura vetrei și asaltat de nălucile nopții de decembrie, moment ce culminează cu întrebarea:

— „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?”

adresată flăcării de foc a inspirației.

<sup>1</sup> Vezi și Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 406.



Aceasta izbucnește, mefistofelic, pe coș și pare a se fi născut din volbura nopții învîrtejite de crivăț. Tabloul, care nu e pictural pur și simplu, izbește simultan — ca și în muzica lui Wagner — toate simțurile: Cîmpia este „pustie și albă”, viscolul „albastru” (imagine sinestezică!) „geme”, lupul „sălbateca fiară”, umanizat, este „sfîșiat de restriști”, în timp ce luna îl privește „cu ochi oțelit”. Planul obiectiv se confundă cu cel subiectiv: „Urgia” de afară se instalează și în cugetul poetului: „*Urgia e mare și-n gîndu-i ș-afară*” și luna de gheață de pe cer i se răsfrînge în suflet: *Și luna e rece în el și pe cer*. De fapt *huma*, corpul gînditorului, a fost ucisă de „nămeții de umbră: *Făptura de humă de mult a pierit / E moartă odaia și mort e poetul*. Cu toate că *bezna lungește o strașnică gheară*, spre a-i cere fruntea, poetul, dematerializat, rămîne în stare de spirit pur: *Dar fruntea, tot mîndră rămîne în lună*, spre a asculta flacăra inspirației. De aici încolo apele poemului se desfășoară pe o albie largă, strofele devin mai încăpătoare, mai ample. Versul răzleț apare la intervale tot mai rare, subliniind respirațiile largi ale simfoniei, o dată spre a sublinia solemnitatea despărțirii pelerinului de locul natal, despărțire ce se ghicește definitivă: *Și lacrima, clară, lucește și pică . . .*, reluare în leit-motiv a versului 2 din strofa a XVIII-a (*Din ochiul său mare o lacrimă pică*), a doua oară la ivirea morganatică a Mecăi: *Iar alba cetate rămîne nălucă*, după strofa a XXXV-a, și a treia oară în finalul poemului: *Murit-a emirul sub jarul pustiei*, ecou al versului din marea strofă ultimă: *Și moare emirul sub jarul pustiei*. Repetițiile muzicale continuă a fi însă principalul artificiu poetic, în cel mai bun înțeles al cuvîntului. Ele au în vedere mai ales cuvintele rare și — mai adesea — pe cele sonore, cu rime bogate, în ecouri prelungi, precum *aur-tezaur*: „Deasupra-i e *aur* și *aur* e-n zare” (vs. 2, strofa a VIII-a), „Și el e emirul, și are-n *tezaur* / Movile înalte de-argint și de *aur*” (vs. 1 și 2, strofa a X-a). Cele exotice, orientale: *Bagdadul, emirul, Meca*. Strofa a IX-a este încadrată de unul și același vers cu sonorități prelungi, sugerînd greaua despărțire a călătorului de locul natal:

*Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul . . .*  
 Prin aer, petale de roze plutesc . . .  
 Mătasea-nflorită mărită cu firul  
 Nuanțe, ce-n umbră, încet, vestejesc . . .  
 Havuzele cîntă . . . voci limpezi șoptesc . . .  
*Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.*

Reluarea sintagmei din finalul versului ultim la începutul celui din strofa următoare (strofa a X-a):

*Și el e emirul, și are-n tezaur” etc.*

atrage după sine reluarea sonorului „Bagdad” la începutul strofei a XI-a: „*Bagdadul! cer galben și roz ce palpită*”, (vs. 1), cu ecoul în versul 4 din aceeași strofă: „*Bagdadul, poiana de roze și crini*”, pentru ca în strofa imediat următoare să reapară . . . emirul”: „*Și el e emirul, și toate le are . . .*” Se realizează



astfel un soi de „rime“ ample, îmbrățișate, pe versuri și chiar pe strofe întregi, contribuind muzical la incantația liturgică. Pus în sintagme diferite și în diferite puncte ale torentului muzical, cuvântul sonor și rar realizează „corespondențe“ ale propriilor ecouri, ca într-o orchestrație savantă, în care instrumentele ies în relief, rînd pe rînd, sub bagheta maestrului:

Spre *Meca* se duce cu gîndul mereu (vs. 4, strofa a XII-a)

Spre *Meca*-l răpește credința-voința (vs. 1, strofa a XIII-a, unde este de remarcat și rima interioară *credința-voința*)

Dar *Meca* e-n zarea de flăcări — departe (vs. 1, strofa a XIV-a).

— La *Meca*, plecat-am a merge și eu. (vs. 3)

— La *Meca*? ... La *Meca*? ... și vocea ciudată: (vs. 4) } strofa a XXI-a  
— La *Meca*! La *Meca*! răsună mereu. (vs. 5)

Și într-un alt complex muzical, același cuvînt, *Meca*:

E *Meca*! E *Meca*! ș-aleargă spre ea (vs. 7, strofa a XXXIII-a)

Dar *Meca* începe și dînsa să meargă (vs. 3, strofa a XXXIV-a)

Frumoasa lui *Meca* — tot visul țintit (vs. 3, strofa a XXXVII-a)

Sînt *Meca* cerească, sînt *Meca* cea mare (vs. 13, strofa a XXXVIII-a) contrapunctat de celălalt, *năluca*:

Cu gîndul aleargă spre alba *năluca* (vs. 1, strofa a XXXV-a)

Iar alba cetate rămîne *năluca* (vs. singular dintre strofele a XXXV-a și a XXXVI-a)

Rămîne *năluca*, dar tot o zărește (vs. 1, strofa a XXXVI-a)

Rămîne *năluca* în zarea pustiei (vs. 1, strofa a XXXVII-a).

De cel mai mare efect sînt — cum s-a putut observa și din exemplele citate mai sus — reluările de formații sintactice în chip de leit-motiv wagnerian, diversificat, ca spre a sublinia sufletul în mișcare perpetuă, detașat pe „monotonia“ fundalului. Împletiturile capătă astfel aspect de arabescuri muzicale. Uneori capul de vers ultim devine cap de vers prim în strofa următoare:

Și dulce e viața în rozul Bagdad (vs. 6, strofa a XIV-a)

Și dulce e viața în săli de-alabastru (vs. 1, strofa a XV-a)

sau de la vers ultim la vers ultim, în strofe consecutive:

Și el naintează — dar zilele curg (vs. 5, strofa a XXIV-a)

Și toți naintează sub flăcări de soare (vs. 6, strofa a XXV-a), ori în aceeași strofă, la distanță de 5 versuri:

Sub aeru-n flăcări, zac roșii mobile ... (vs. 2) } strofa a XXXI-a  
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile. (vs. 8)

sau de la vers la vers:

Spre albele ziduri, aleargă — aleargă (vs. 1) } strofa a XXXIV-a  
Și albele ziduri, lucesc — strălucesc (vs. 2): }



Alteori, finalurile de vers corespund:

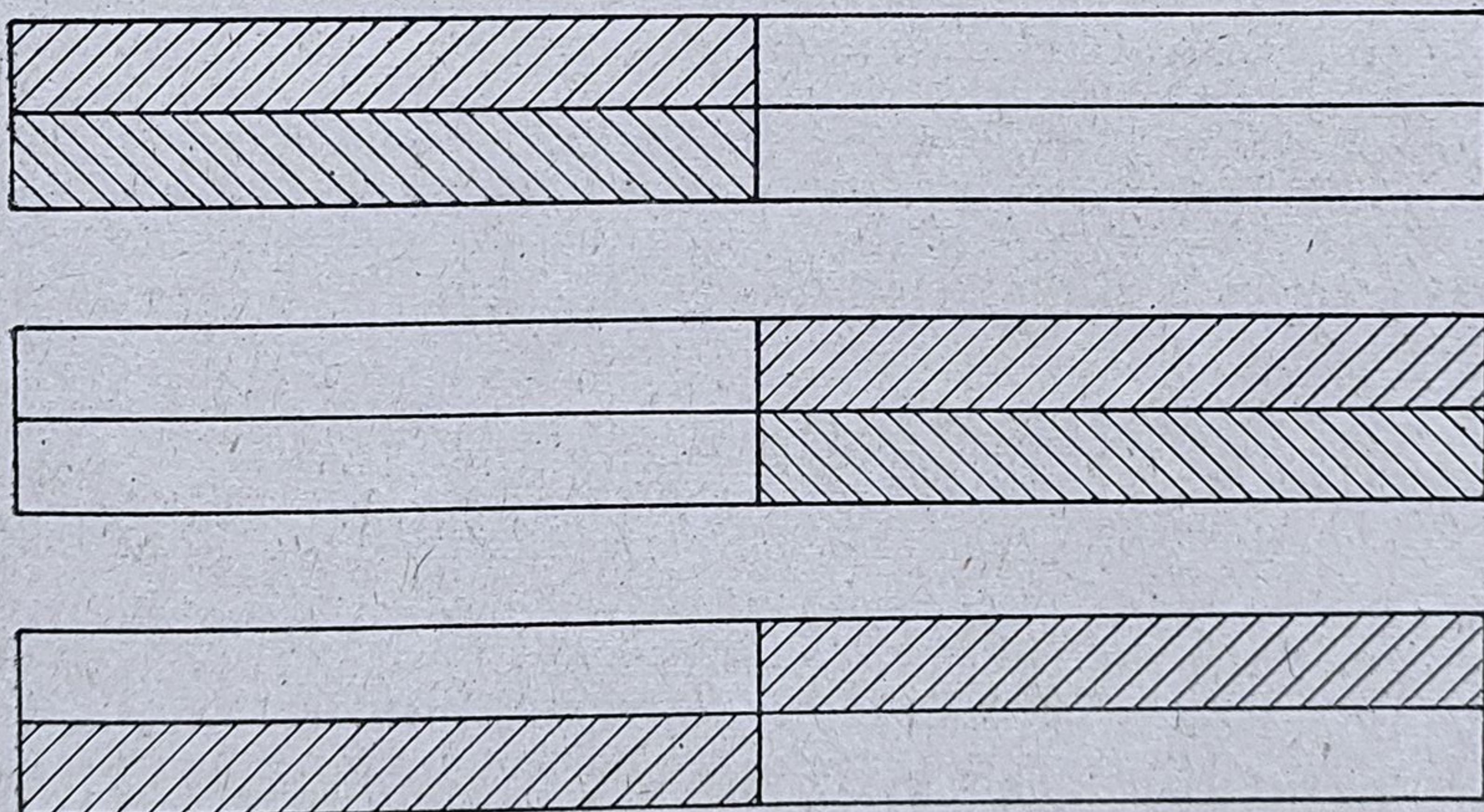
Rămas din toți singur, *sub cer de oțel* (vs. 3) } strofa a XXX-a  
Prin aeru-n flăcări, *sub cer de oțel* (vs. 7)

Și albele ziduri, *lucesc-strălucesc* (finalul strofei a XXXIV-a)  
Și poamele de-aur *lucesc-strălucesc* (finalul strofei a XXXV-a)

De asemenea, finalul versului ultim din strofă reluat la începutul primului din următoarea:

Bagdadul! Bagdadul! *și el e emirul* (vs. ultim, strofa a IX-a)  
*Și el e emirul*, și are tezaur (vs. prim, strofa a X-a)  
Și-ntreagă, fântîna, *e tot cum o știe* (v. ultim, strofa a XIX-a)  
*E tot cum o știe* — dar, searbăd la față, (vs. prim, strofa a XX-a)  
Iar alba cetate *rămîne nălucă* (vs. singular după strofa a XXXV-a)  
*Rămîne nălucă*, dar tot o zărește (vs. prim, strofa a XXXVI-a)

Schema împletiturilor ar fi, în mare, cam aceasta:



Intonația, determinată de împletirea refrenelor, necesită — după cum se poate vedea chiar din exemplele date — apariția unui semn de punctuație neobișnuit, așa-numita „virgulă macedonskiană“:

— înainte de conjuncția coordonatoare *și*:

Și el e emirul și toate le are



— înainte de conjuncția coordonatoare adversativă *dar*:

Rămîne nălucă, dar tot o zărește,

— și chiar între subiect și predicat:

Și albele ziduri, lucesc-strălucesc.

Sistemul de leit-motive este mult mai complicat. Ne-am mărginit numai la exemplele de față încercînd, cu modeste mijloace, să satisfacem — măcar parțial — o cerință formulată mai de mult de profesorul Tudor Vianu care spunea într-un loc: „Interesant ar fi de urmărit și structura *Noptii de Decembrie*, căreia multe împletiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăți simfonice”<sup>1</sup>. „Refrenul — spunea Tudor Vianu — domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare, obsedantă.”<sup>2</sup> Sînt însă, în această poezie a lui Macedonski, cuvinte și îmbinări de cuvinte, în rimă mai cu seamă, dar și în interiorul versurilor, greu sau cu neputință de prins într-un sistem, nu mai puțin sonore și sonorizate anume de poet în vederea sugestiei muzicale generale pe care o degajă poemul.

Asemenea unor avalanșe sonore, cuvintele, purtate de vîrtejurile domoale ale refrenelor, cîntă și încîntă spiritul, subliniind muzical înțelesurile, intensificîndu-le, purificîndu-le și făcîndu-le accesibile în punctul optim al imaginației și inteligenței cititorului.

Interesant este, în sfîrșit, să vedem cum în final, poemul se încheie, rotund, prin aceeași întrepătrundere de planuri care ne întîmpină la început. În timp ce emirul moare sub *jarul pustiei*, focul se stinge în odaie și deșertul dogoritor al Arabiei se confundă cu cîmpia bîntuită de crivăț, cu lupi urlînd sub ochiul înghețat al lunii și — în plan simbolic — cu însăși drama celui ce sondează absolutul:

Și moare emirul sub jarul pustiei —  
 Și focu-n odaie se stinge și el,  
 Iar lupii tot urlă pe-ntinsul cîmpiei,  
 Și frigul se face un brici de oțel . . .  
 Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie  
 De lupi care urlă, — ș-acea sărăcie  
 Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,  
 Sînt toate pustia din calea cea dreaptă,  
 Ș-acea izolare, — ș-acea dezolare  
 Sînt Meca cerească, sînt Meca cea mare . . .

**Bibliografie:** Tudor Vianu, *Alexandru Macedonski*, în *Studii de literatură română*. Editura didactică și pedagogică, 1965, pp. 359—443.

<sup>1</sup> Op. cit., p. 409.

<sup>2</sup> Ibid., p. 408.



## NĂLUCA UNEI NOPTI

Nori deși și zi apusă...

Alai  
De cai  
Tăcuți  
5 Dar iuți, —  
Cazaci,  
Dibaci,  
Pe căi  
10 În vâi  
Adînci  
Dispar,  
Și iar  
Apar  
Pe stînci.

15 Cetatea doarme dusă...

Șireți  
Băieți  
La porți  
20 Ca morți  
Sosesc...  
S-opresc,  
Coprind  
Dormind  
25 Pe turci,  
Supun  
Foc pun  
Răpun  
Prin furci.

30 Tot cerul vîlvorează

Crini blînzi  
Plăpînzi,  
Și prăzi  
De lăzi; —  
Apoi  
35 Convoi  
De feți  
Isteți  
Dau zor... —  
În zări,  
40 Strigări,  
Oftări,  
Scad, — mor...  
Iar noaptea-naintează<sup>1</sup>.

Poemul este alcătuit pe două structuri ritmice diferite: 4 versuri, trisilabice iambice, cu o silabă în plus, a rimei feminine, alternează cu 3 strofe de câte 13 versuri, monosilabice iambice. Deși se întrerup reciproc, cele două linii poetice

<sup>1</sup> *Opere*. Vol. I. *Poezii*. București, Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 172—173. Poemul face parte din volumul *Flori sacre* (1912) și a fost datat în manuscris, 1901.



își păstrează continuitatea independentă, putînd fi urmărite și separat. Prima linie configurează cadrul acțiunii, iar aceasta este narată în celălalt plan al poemului. Construcția poemului se bazează, în primul rînd, pe contrastul dintre cele două structuri ritmice.

Catrenul-cadru utilizează cuvinte tri și tetrasilabice (*apusă, cetatea, vîlvorează, -naintează*) care, deși integrate ritmului iambic, conferă versului un tempo mai rar. Același efect este obținut și prin rima feminină care lasă suspendată o silabă, cu un ecou încă mai amplu datorat pauzei marcate de punctele de suspensie. De remarcat și similitudinea celor două silabe rimale *-să, ză*, care se disting numai prin sonoritatea, în al doilea caz, a consoanei dentale fricative (vs. 29, 43). Cadrul capătă astfel amploare și desfășurare calmă (cezura lipsește), care contrastează evident cu ritmul rapid al strofelor narrative.

Acestea din urmă au un tipar metric foarte rar în poezia română. Monosilabul iambic este neobișnuit și în poezia populară și în cea cultă. Aparența baladescă a poemului lui Macedonski nu este sprijinită pe un metru specific. Avem de-a face aici mai mult cu un experiment metric și sonor al poetului care nu uită preceptele simbolismului chiar cînd utilizează o schemă epică folclorică. Căutarea sau sporirea efectului poetic prin mijloace prozodice a stat în atenția simboliștilor pentru care, de exemplu, alternanța versului lung și scurt, cu diferențe de tempo, era un procedeu frecvent. Spre deosebire de faimoasele versuri onomatopice din *Înmormîntarea* și *Ecourile nopții*, metrul monosilabic din acest poem poate fi considerat experiment *reușit* poetic, sugerînd perfect mișcarea rapidă și misterioasă a călăreților.

Rima masculină utilizează la finală mai ales consoane muiate, diftongi sau consoana *r* vibrantă, care atenuează lovitura seacă, abruptă a accentului pe ultima silabă, nu însă fără a rămîne să contrasteze cu rezonanța vocalică a rimei catrenului. Organizarea rimelor este aceeași în toate strofele: *aa bb cc dd effe*.<sup>1</sup> În plus trebuie remarcată asemănarea între *a* și *b*, ele avînd aceeași consoană muiată la finele silabei, dar avînd sau nu încă o consoană pînă la vocala silabei... *băieți/porți, plăpînzii/prăzi*. Grupul de 3 versuri de tipul rimal *f* din finalele strofelor extreme utilizează tot consoana *r*, dură în strofa I (aparitia hoților) și muiată în strofa a III-a (disparitia lor).

Similitudinile metrice au aici o importanță sporită, nu numai muzicală, ci și de *selecție lexicală*, dificultatea de-a lucra numai cu cuvinte mono și bisilabice fiind apreciabilă. Concentrarea maximă a versului elimină efectele posibile prin scandarea versului, reducînd cantabilitatea la ciocnirile sau simetriile rimale. Macedonski creează jocuri de cuvinte *cai/căi*, rimează conjuncția cu verbul *iar/apar* și utilizează verbe din aceeași familie, cu prefixe diferite, în cazul rimei *f*: *apar/dispar, supun/răpun*.

Asemenea efecte sonore se aud și în strofa cadru, unde Macedonski utilizează aliterația (*doarme dusă, noaptea naintează*) și chiar cacofonia *deși și* (vs. 1).

Strofele sînt împărțite prin unele semne de punctuație care segmentează mișcarea și introduc unele pauze între momentele ei diferite. Grupajul 5+8 al versurilor din strofa a II-a distinge sosirea hoților de prădarea orașului, iar grupajul 4+5+4, cel mai echilibrat, din strofa a III-a, evocă prada, plecarea hoților și

<sup>1</sup> Notăm prin literele *a...e*, silabele rimale.



imaginea la distanță a orașului. Planul narativ al poemului cunoaște astfel o mișcare continuă, dar nu violentă, ci *insidioasă*. Dimensiunea minimă a versului, rima simetrică, corespondențele sonore transformă faptele hoților într-un poem simfonic în care nu „programaticul” este important, ci realizarea lui muzicală.

Imaginile sînt lucrate pe același principiu al concentrării maxime. Prima strofă este alcătuită dintr-o singură frază care nu comunică nimic altceva decît mișcarea cazacilor prin peisaj. Verbele cheie *apar*, *dispar* sînt însoțite cu cîte un complement de loc care definesc vizual, aproape cinematografic, mișcarea: cazacii, în goana lor sînt văzuți întîi în vale și apoi pe culmi. Iată un exemplu în care construcția prozodică (o succesiune de cuvinte-vers, rimînd fiecare cu precedentul) sprijină imaginea și ideea poetică: rapiditatea fulgerătoare a galopului. Strofele următoare sugerează mișcarea prin prezentarea momentelor ei succesive. Versurile 20—28 sînt, cu două excepții numai verbe, care denumesc tot atîtea acțiuni. Ele nu sînt de loc circumstanțiate, mișcarea nu este detaliată, ci doar înregistrată, violența ei constînd nu în ciocniri spectaculoase, ci în rapiditatea dezastrului. Versul 29 — cadru — este singurul care sugerează amploarea acestuia prin metafora incendiului proiectat pe cer. Strofa a III-a evită și ea alunecarea în amănunt, tentantă în descrierea prăzii și tratează la fel de rapid dispariția hoților. Aceasta este exprimată de un singur verb *dau zor*, dar se subînțelege și prin descrescendo-ul versurilor 39—42, dispariția orașului în zare însemnînd evocarea lui din *perspectiva* hoților în retragere.

Toate imaginile strofelor narrative sînt deci imagini ale mișcării, realizate prin succesiunea verbelor, respectiv a propozițiilor, juxtapuse sau copulative. Verbele reprezintă aproape o treime din materialul lexical (14, față de 35 elemente nominale), dar sintactic au o pondere mai mare, materialul nominal bifurcîndu-se în atribute și subiecte. Imaginile mișcării sînt, evident, vizuale, dar semnificativă este *lipsa* celor auditive, cu excepția finalului. Cucerirea și distrugerea cetății se petrec fără zgomot, fulgerător și tăcut. O serie de termeni subliniază acest lucru: *tăcuți/dar iuți*, reluarea verbului *dormi* ca un calificativ al cetății și al paznicilor neprevăzători, comparativul *ca morți* pentru hoți.

Singurul moment auditiv este cel final în care, de fapt, o imagine vizuală, distanțarea hoților de cetate (*sau ori și*, pieirea progresivă a cetății sub flăcări), este tradusă în termeni sonori. Efectul realizat este cu totul remarcabil; descrescendo-ul trece dintr-un substantiv abstract verbal într-altul, sugerîndu-se stîngerea vieții și prin sublimarea verbelor în substantive, dar și prin diferența semantică între cei doi termeni care notează intensitatea zgomotului (*strigări/oftări*); apoi dintr-un verb în altul, care indică (rol sintactic: predicate, determinînd subiectele precedente) tocmai *mișcarea* sunetului, sugerată mai înainte de substantive (*scad/mor*). Sunetul este tratat deci tot ca o mișcare, prin notarea elementelor sale succesive, respectiv, a intensităților sale succesive. Imaginea auditivă este lucrată la fel ca cea vizuală, poemul fiind perfect unitar.

Intervine aici și un alt element, de factură tot muzicală: pauza și intonația, respectiv tempo-ul și melodia. Ele sînt notate prin semne grafice. Fluxul sonor, curgînd rapid și egal, este oprit astfel la versul 5, după apariția grupului de cazaci, apoi după verbul *dispar*, sugerînd momentele în care aceștia ies din raza de vizibilitate, pentru a fi regăsiți pe culmi. Atacarea cetății cunoaște un mo-



ment de pauză în fața porților și apoi din nou, versurile curg continuu, în ritmul rapid al luptei. Strofa a III-a are două pauze care despart cele 3 momente semnalate și în plus, o *dozare* în crescendo a pauzelor în momentul sonor, marcate prin virgule în versurile 39—41, linia între verbele din versul 42 și puncte de suspensie la sfârșit. Este astfel sugerată, grafic și sonor, intonația descendentă a frazei, care sfârșește nu numai strofe, ci întregul poem. Este de remarcat că de fiecare dată un cumul al semnelor grafice indică pauze mai mari în strofa a III-a, dar în ultimul vers, pauza mediană accentuează efectul spondaic al întâlnirii silabelor accentuate.

Aceleași pauze marchează finalul primelor două versuri-cadru, pentru a contrasta ca tempo cu allegro-ul versurilor narative, în sprijinul imaginilor statice, prin contrast cu imaginile de mișcare din ele. Ultimele versuri-cadru sînt urmate de pauze obișnuite pentru că imaginile sînt acum dinamice, la *același nivel*, cu versurile narative. Ele apar acum ca o concluzie a strofelor care le preced, proiectînd acțiunea cazacilor pe fundalul naturii. Ultimul vers este chiar o maiestoașă închidere a scenei dezastrului cu cortina întinericului. Poemul revine la punctul de plecare; amurgul inițial devine treptat noapte în versul 15 (*Cetatea doarme dusă!*), și mai ales în final. În urma incendiatorilor, *noaptea înaintează*, ascunzîndu-le, complice, faptele. Peste locul dramei se întinde uitarea și crește enigma. Finalul proiectează întregul poem în zona misterelor, ca o revelație a istoriei acordată în mod excepțional unui muritor din prezent: vălul timpului a fost o secundă ridicat, dar el a putut vedea numai o cavalcadă și un incendiu, după care vălul recade încet, acoperind totul, definitiv, cu ultimul vers. Înțelegem acum nu numai generalitatea evocării, dar și titlul atît de sugestiv al poemului: totul a fost ca fulgerarea unei fantasme, ca o filfiire de pasăre în noapte, a fost și n-a fost, poate o apariție reală, poate o creație a simțurilor opresate de misterul nopții, o *nălucă*...

Macedonski a scris un poem la limita dintre real și ireal, o *fantezie muzicală pe un pretext de baladă*. Atacarea unei cetăți bogate de un grup îndrăzneț de haiduci este o temă tipic baladescă. Referirile la *Cazaci* și *Turci* o situează în spațiul românesc destul de vag, mai curînd în cel est-european sau balcanic, dar, spre deosebire de folclor *nu* proiectează faptele în fabulos. Poezia baladei lui Macedonski nu rezidă în detașarea unor figuri mitice și a unor lupte spectaculoase, cu victoria morală a luptătorului național. Lirisul este aici mai adînc, el se află în oscilația epicului între real și ireal, în atmosfera de legendă a poemului și în muzicalitatea lui subtilă. Nu numai rimele, diferențele de ritm și opoziția tăcere/sunet, dar și utilizarea unor *teme lexicale* dau impresia de orchestrație a unui motiv epic baladesc. Eroii apar, de exemplu, în fiecare strofă, dar numiți cu sinonime sugestive pentru momentul respectiv al acțiunii: *cazaci dibaci*, *șireți băieți*, *feți isteți*. Grupul lor este numit *alai* în prima strofă și *convoi* în ultima; *văi* și *stînci* din prima strofă se largesc în *zări* din ultima strofă. Există și un scurt „moment de dragoste” sugerat de metafora *crini blînzi*, *plăpînzi*. În fine, întreaga construcție a poemului se bazează pe contrastul sonor al celor două scheme ritmice, versuri-cadru și versuri-narative.



*Năluca unei nopți* este deci un exemplu interesant de tratare în spirit simbolist<sup>1</sup> a unui motiv folcloric. Experiențele poetice ale lui Macedonski au deschis aici încă un drum original, urmat de puțini în literatura noastră, unde *balada simbolistă* a fost rareori realizată. Spiritul inovator și fantezia artistică a multilateralului poet român realizează aici una dintre cele mai reușite și rezistente pagini ale operei sale, cu un sunet rar, ca să nu spunem unic, în poezia noastră.

#### RONDELUL ROZELOR CE MOR

E vremea rozelor ce mor,  
Mor în grădini, și mor și-n mine.  
Și-au fost atît de viață pline,  
Și azi se sting așa ușor.

5 În tot se simte un fior,  
O jale e în orișicine:  
E vremea rozelor ce mor,  
Mor în grădini și mor în mine.

10 Pe sub amurgu-ntristător  
Curg vâlmășaguri de suspine  
Și-n marea noapte care vine  
Duiioase-și pleacă fruntea lor... —  
E vremea rozelor ce mor.<sup>2</sup>

Volumul *Poema rondelurilor* a apărut în 1927, după moartea poetului. Manuscrisele fiind datate chiar de poet, cunoaștem exact momentul creației rondelului pe care-l analizăm: 13 mai 1916<sup>2</sup>. El aparține deci perioadei finale din creația lui Macedonski în care acesta este preocupat din ce în ce mai mult de muzicalitatea versului. Relativa monotonie a rimei și compoziției, impuse de legile rondelului, ca și imposibilitatea desfășurării unui conflict dramatic, într-un spațiu atît de restrîns, îndreaptă efortul poetului nu atît spre metafizic sau social cît spre amplificarea unei impresii unice, prin mijloace plastice și muzicale. Macedonski găsește astfel în rondel genul poetic ideal pentru estetica sa, aflată în zona de iradiere a simbolismului și parnasianismului. Îl descoperă probabil prin lecturile sale franceze ca și prin parcurgerea textelor traduse din poezia persană, unde genul cunoaște o înflorire

<sup>1</sup> Motivul cavalcadei în noapte este frecvent în poezia romantică (Bolintineanu: *Mihnea și baba*, Eminescu: *O călărire în zori*, ca și în baladele lui V. Hugo, Goethe etc.). Misterul, uneori tariffant, al nopții ori al acțiunii călăreților, este redat însă prin alte mijloace decît sugestia muzicală a poemului simbolist.

<sup>2</sup> *Opere*. Vol. I, *Poezii*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 192.

<sup>3</sup> *Opere*. Ed. cit., p. 442, 444 (Note și variante).



extraordinară, prin contribuția lui Saadi, Hafiz și alții, citați chiar de Macedonski. În literatura română, rondelul pătrunde în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, prin încercările lui Cincinat Pavelescu, Al. Obedenaru, publicate în „Literatorul”, revista lui Macedonski, și „Românul literar”<sup>1</sup>.

Aceste „modele” au fost urmate relativ târziu de Macedonski, dar atunci cu un entuziasm deplin, încât *Poema rondelurilor* grupează majoritatea temelor poeziei sale. Versurile citate deschid unul dintre cele mai reușite cicluri ale volumului, *Rondelurile rozelor*.

Compus din două catrene și o strofă de 5 versuri, rondelul se reduce de fapt la 10 versuri prin mecanismul repetiției, în funcție de refren a primelor două (vs. 1, 2, apoi și ca vs. 7, 8 iar vs. 1 ca și final, vs. 13). Acestea conțin „tema” rondelului, care apare și în titlul poemului „prin fragmentul” ei central: *rozele ce mor*. Substantivul determinat de o atributivă notează astfel impresia inițială din care se dezvoltă întreg poemul. Poetul observă într-o zi înceata și inexorabila veștejire a trandafirilor. Senzația vizuală se complică însă interior, asociindu-se cu diverse stări sufletești, amintiri, gânduri despre sine însuși etc. *Rozele ce mor*, prin generalizare, devin un simbol al morții, a dezagregării lente a lucrurilor. Poetul se regăsește pe sine, printre acestea, victimă a aceleiași legi universale. Acest nou fapt psihologic care se produce, *impresia*, nu înseamnă o simplă înregistrare a unor elemente obiective, ci și o interpretare a lor. Deși angajează întreaga complexitate lăuntrică a unui om, această interpretare nu ajunge însă la nivelul unor concepte exprimate cu claritate. Moartea, ca lege universală, nu este formulată ca atare; acoperite de ceață zărim doar obiectele care o pot sugera.

Pentru a pătrunde în această lume obscură, poetul nu poate utiliza conceptele, care încă nu s-au născut, și nici nu poate lega obiectele exterioare în raporturi clar exprimate, care ar introduce ordinea în haos. El nu dorește să lumineze excesiv zona de ceață ci doar atât cât s-o surprindem ca *atare*. Obiectele vor fi numite, dar fără determinările care le-ar limpezi conturul. Relațiile dintre ele vor fi *sugerate* cititorului, nu afirmate răspicat. Acesta din urmă, după lectură, va trebui el însuși să precizeze sugestiile poemului, ridicându-le în zona intens luminată a conștiinței.

O astfel de întreprindere poetică este rezolvată prin *tehnica simbolistă*. Ea nu apelează la discursul poetic, suită logică de idei și argumente<sup>2</sup>, ci le *sugerează*, prin virtuțile incantatorii ale cuvintelor, prin muzicalitatea versului<sup>3</sup>. Totul va fi învăluit într-o atmosferă diafană și vagă, într-un halo de penumbra<sup>4</sup>, la care contribuie orice senzație, dar în interdependență cu altele, într-un abil joc de sinestezii<sup>5</sup>. Imaginile se unesc cu simbolurile care devin un mijloc de a transmite cititorului adevăruri metafizice — ca și un instrument de cunoaștere<sup>6</sup> imposibil de tradus în limbajul cotidian uzat. Această estetică a sim-

<sup>1</sup> *Opere*, Ed. cit., Introducere (de Tudor Vianu), CIX.

<sup>2</sup> Prends l'éloquence et tords-lui son cou, spunea Verlaine.

<sup>3</sup> De la musique avant toute chose. Cerea același poet, în *Art poétique*.

<sup>4</sup> Rien de plus cher que la chanson grise ou l'Indécis ou Précis se joint, Verlaine, *Art poétique*.

<sup>5</sup> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent, Baudelaire, *Correspondences*.

<sup>6</sup> L'homme y passe à travers des forêts des symboles, Baudelaire, *Correspondences*.



bolismului este explicit susținută de Macedonski în studiile sale teoretice (*Poezia viitorului, Simțurile în poezie, În pragul secolului*). Tehnicile poetice simboliste apar din primele volume (*Excelsior, Flori sacre*), dar ele domină complet ciclurile rondelurilor, sprijinindu-se pe regulile fixe ale prozodiei lor. Repetiția devine mijlocul principal de sugestie, prin tripla apariție a versurilor-témă. Restul poemului devine o orchestrație, cu variațiuni, a temei inițiale (funcționând totodată și ca acord final al poemului), printr-o serie de imagini asociate.

Versul 1, pur constatativ, este reluat în versul 2, prin repetiția verbului central *mor* și prin introducerea primei asociații, care sugerează valoarea mai înaltă care se acordă veștejirii trandafirilor. Echivalarea unui fapt obiectiv cu unul subiectiv transformă pe primul în simbolul celui de-al doilea. În tot poemul, nici o altă asociere nu va mai urma, dar vom „decoda” peste tot imaginile în dublul sens indicat la început. Conjuncția *și*, utilizată insistent în versul 2, indică intenția poetului de a prezenta cele două planuri ca fiind nu paralele, ci *topite* unul în celălalt. Evocarea subiectivului prin obiectiv nu se face în sensul reflectării în oglindă a două elemente distincte, ci prin izbucnirea întregului în fiecare din părțile lui componente. Imaginile asociate sugerează unitatea planurilor prin câțiva termeni care nu urmăresc obiective exterioare și nici nu „descriu” stări sufletești precise, ci indică numai niște emoții foarte generale și ambigue, aplicabile și la lumea exterioară, ca un fel de calități „morale” ale obiectelor, dar și lumii interioare, ca reacții ale omului în fața naturii. Ambiguitatea semantică este sprijinită morfologic. În afara *rozelor*, singurul substantiv concret este *grădini*, la care pluralul nearticulat anulează orice referință precisă. Alte substantive sînt abstracte și articulate indefinit: *un fior, o jale*; iar altele sînt utilizate printr-un plural nefiresc, amplificat încă o dată printr-o relație atributivă: *vălmășaguri de suspine*. Cu excepția ultimului, care aparține auditivului, dar destul de vag, neexistînd nici o indicație sonoră, toate celelalte substantiv aparțin unui senzoriu imprecis, *fiorul* și *jalea* fiind receptate parcă printr-un al șaselea simț, de factură specială.

Interesant de remarcat este numărul foarte mic al determinativelor adjectivale. Deși se vorbește de *roze*, culoarea lor nu este niciodată văzută, ea lipsind de altfel complet din poem. *Intristător* provine dintr-un adjectiv abstract, iar sufixul propriu numelui de agent indică *efectul* asupra omului. *Duioase* este un atribut circumstanțial, dar chiar de l-am urmări în funcția lui calificativă, am descoperi caracterul moral al acestei calificări. Dacă termenii denumind „reacțiile” sînt vagi, la fel de vagi sînt și termenii de referire spațio-temporale. Nu ni se spune nimic despre *grădini*; sînt utilizate niște pronume nehotărîte, a căror singură valoare este cea de unificare a tabloului, sugerînd o stare universală: *tot, orișicine*. Remarcăm și perfectă distribuie simetrică, cîte doi în versurile 5 și 6 a termenilor: *tot / fior; orișicine / jale*.

Indicația temporală este și ea aproximativă. Verbele sînt toate la prezent. În mod logic, acesta ar trebui să aibă valoare iterativă, moartea trandafirilor fiind un fenomen periodic. Totuși nimic nu sugerează *reversul* acestei situații, pentru ca din contrastul lor să rezulte mișcarea în timp; perfectul compus din versul 3



indică o acțiune sfârșită și reversibilă. Prezentul pare astfel utilizat gnomic, indicînd o acțiune permanentă, o stingere *continuă* și treptată a vieții.

Remarcăm și forțarea viitorului logic din versul 11 într-un prezent cu sens de viitor: *vine* (=va veni), sugerînd o forță inevitabilă, deja prezentă, pe care n-o vom întîlni mai tîrziu, ci se află permanent lîngă noi, urmînd să se revele treptat. În fine, adverbele de timp, *amurg* și *noapte*, par să cuprindă, în însăși succesiunea lor, scurgerea timpului, dar, cum vom vedea, ele vor căpăta, prin context, sensuri simbolice.

Nu numai vagul caracterizează lexicul poemului, ci și includerea lui într-un singur cîmp semantic. Verbul *mor* este reluat printr-un sinonim metaforic *sting*, amplificat de opoziția viață (moarte, trecut) prezent, a versurilor 3 și 4. *Fior*, *jale*, *suspine* indică, prin asocierea în strofă cu versurile-temă, o devitalizare progresivă, o langoare vecină cu leșinul și moartea. Amurgul este momentul zilei cel mai potrivit pentru a sugera tristețea acestora, în timp ce *noapte* devine un simbol al morții care îneacă totul, oameni, roze, universul întreg. Singura reacție care rămîne este de a-ți *pleca capul* în fața inevitabilului. Există astfel trei direcții semantice: verbele morții, substantivele care denumesc acțiunea ei insidioasă, în organisme, și adverbele care indică extincția lentă a zilei. Convergența celor trei linii directoare închide întreg spațiul imagistic al rondelurilor. Congruența lor se datorește intervenției versurilor-temă care cuprind, *singurele*, cuvîntul *mor*, explicit. Refrenul nu are numai rolul de a formula lapidar tema lui, ci devine *liantul* întregului poem.

Tot un rol de unificare îl are și rima, care acționează prin turnarea sonorităților finale ale versurilor în numai două tipare, distribuite în formulă alternativă sau îmbrățișată: *a b b a*, *a b a b*, *a b b a a*. Rima *a* este masculină, versul fiind un tetrasilabic iambic, iar rima *b* este feminină, avînd în final o silabă neaccentuată, fragment dintr-un al cincilea iamb incomplet. Distribuția cuvintelor în rimă este semnificativă, aici aflîndu-se majoritatea cuvintelor importante pentru configurarea cîmpului semantic *mor*, *ușor*, *fior*, *întristător*, pentru rima *a*: *mine*, *suspine*, *vine*, pentru rima *b*. De fiecare dată, cele trei linii semantice se întretaie, iar „capii de serie” sînt exact termeni care guvernează tema rondelului: *mor* și *mine*, ideea de moarte și ideea cuprinderii poetului însuși în zona ei de acțiune. Atent la sugestia sonoră, Macedonski utilizează silaba stingheră a rimei *b*, ca un fel de ecou, plin de regret, la enunțul temei, perfect potrivit cu termenii *mine*, *suspine*. Rima *a* beneficiază și ea de un vibrato final, prin consoana *r*: *mor*, *fior*. Nu numai sensurile cuvintelor sînt subliniate de rimă, ci și sonoritățile lor.

Macedonski pare mai puțin interesat în acest rondel de jocul aliterațiilor sau armonia vocală, atît de insistent urmărite alteori. Repetiția termenului *mor* creează nu numai efecte de anafora la nivelul versurilor sau hemistihurilor, ci și o stranie ciocnire a poziției finale (vs. 1) cu cea inițială a cuvîntului în versul 2. Accentul secundar de pe ultima silabă a cuvintelor *rozelor* creează o neașteptată rimă interioară: *rozelor/mor*. O serie de alte „coincidențe” sonore s-ar putea să nu fie întîmplătoare: ș repetat de 3 ori și s, de 2 ori în versul 4, nazele *m* și *n* în sintagma *marea noapte*, *r* la inițiala și finala cuvintelor care alcătuiesc sintagma centrală a poemului *rozelor ce mor* etc. Aceste din urmă



efecte nu dovedesc însă o intenție sonoră vădită. Teoreticianul, autor al *Artei versurilor*, poate fi însă suspectat a fi influențat pe poet...

Muzicalitatea versurilor simboliste nu înseamnă însă în primul rând structuri sonore rare, care pot fi găsite și la poeți aparținând altor estetici, ci căutarea persistentă, la toate *nivelele expresiei*, a formulării muzicale, adică a transmiterii ideii prin *sugestie*. Repetiția cuvintelor, refrenul, structurarea câmpului semantic unic dovedesc toate o *concepție muzicală* a poemului care devine o suită ordonată de elemente ce-și răspund unul altuia cu un ritm intenționat, o ambiguitate intenționată<sup>1</sup>, totul fiind subordonat fluidului continuu, neîntrerupt de nici un element frapant, fie el metric, imagistic și sintactic. Iată de ce prezența elementelor descriptive, cromatice sau apelul la pietre scumpe (*Rondelul rozelor din Cișmigiu*: „De flăcări, de aur, pembe, argintate / Nebuna orgie de roze oriunde“) sau de obiecte de artă create de om (ciclul *Rondelurile de porțelan*) vădesc alunecarea lui Macedonski în altă zonă estetică, în *parnasianism*. Chiar și atunci însă, preocuparea muzicală nu dispare, cromatismul este *ritmic*, iar sinestezia este îndreptată de la vizual la auditiv: „Pe ritmuri persane în strofe așezate, / Melodic, coloarea, coloarei răspunde“ (*Rondelul rozelor din Cișmigiu*).

Selecția imaginilor în poem atestă și ea înrîuriri simboliste evidente. Câmpul semantic al morții utilizează o „recuzită“ frecventă în modelele franceze ale lui Verlaine, Regnier, Samain și alții. Termenul neologistic *roze* este însuși o dovadă, ca și imaginea centrală a florilor murinde, ca și suspinele ce *curg*, ca și amurgul, agonia zilei. Iată numai două exemple din Samain, poetul florilor: „Les roses meurent, chaque et toutes... / Je ne dis rien, et tu n'écoutes / Sous tes immobiles cheveux“ (vol. *Au Jardin de l'Infante*, ciclul *Heures d'été*, VI); „Oh Ecoute la symphonie; / Rien n'est deux comme une agonie / Dans la musique indéfinie / Qu'exhale un lointain vaporeux; / / D'une langueur la nuit s'enivre. / Et notre coeur qu'elle délivre / Du monotone effort de vivre / Se meurt d'un trépas langoureux“ / / *idem*, poemul *Musique sur l'eau* /.

Citatele degajează o concepție similară asupra morții: ea nu este un sfârșit violent, tragicul este sublimat în tristețe, iar brutalitatea finalului este atenuată prin prelungirea lui indefinită. Nu moartea se cîntă, ci agonia, o stingere lentă, un *trépas langoureux*, în care sentimentul dominant este tristețea, regretul. Apoi moartea nu este nici eroică nici grotescă, ci suavă, estetică, în mijlocul florilor și al parfumurilor ametoitoare, o moarte de fluturi sau păsări îmbătate de mirisme și culori. O delicatețe diafană este calitatea ideală a omului în viață sau în moarte, langoarea, parcă de ftizie discretă, măcinînd vitalitatea iubitei dar și a universului și a poetului însuși. Aceeași viziune a lumii, expirînd sinestezic, o întîlnim și în *Rondelul rozelor ce mor* unde simbolul floral este considerat suficient pentru a renunța la implicații erotice. Nu un sentiment metafizic, nu o crispă în fața condiției perisabile a omului ne emoționează, căci suferința plu-

<sup>1</sup> *Mor și-n mine* s-ar putea să sugereze pieirea o dată cu rozele a unei anumite purități și frumuseți, pe care poetul o regăsea, prin ele, în lume (*grădini*), dar și în sine însuși. Moartea rozelor n-ar însemna atunci o aluzie la moartea universului ci, mai simplu, la dispariția unui refugiu de puritate. Langoarea termenilor din strofa a II-a, și mai ales simbolul *marei nopți* cred că sprijină însă suficient interpretarea noastră, pe care o considerăm mai probabilă, prin convergența tuturor mijloacelor poetice ale rondelului.



tind printre versuri nu devine tragism, ci o tristețe ușoară și persistentă, inefabilă ca parfumul unic al rozelor. Prin acest rondel Macedonski poate fi integrat simbolismului verlainian, acelei poezii „afective“, sau a „decadenților“ pe care unii cercetători, Guy Michaud, de exemplu,<sup>1</sup> o separă de simbolismul propriu-zis, poezie intelectuală, de *cunoaștere* a structurilor secrete ale lumii (Mallarme, Rimbaud etc.). Ambele direcții ale poeziei simboliste pleacă din estetica baudelairiană, prima valorificând sugestiile și sinesteziile, iar cealaltă, revelarea adevărului din pădurea de simboluri prin care trece omul (citatele din Verlaine și Baudelaire, de mai sus, ilustrează, cu excepția ultimului, prima direcție, verlainiană, de simbolism). Nu numai Verlaine, ci și Lafargue, Rodenbach, Samain, H. de Regnier și alții au cultivat o anume poetică a vagului și a muzicalului, a nevrozelor, a langoarei și a agoniei printre flori, statui și boschete, ori a nostalgiei după corăbiile topindu-se în depărtare, pe care o reîntâlnim la Macedonski și la o întreagă suită de simbolisti români.

Procedeele poetice descoperite în *Rondelul rozelor ce mor* au fost și ele găsite în arsenalul simbolist. Refrenul, rimele duale, impresia, tehnica sugestiei se pot exemplifica la nesfârșit. Mă voi mărgini să citez numai versurile celebre ale lui Verlaine în care sugestia tristeții indefinite se sprijină pe aceeași identificare obiectiv/subiectiv, a frazei identic construite: „Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville. / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon coeur? / („*Ariettes oubliées*, III, în vol. *Romances sans paroles*).

Citarea ar putea continua, dar a invoca aceste poeme pentru a demonstra influența directă, preluarea unui motiv sau procedeu de către Macedonski din cutare sau cutare poem francez mi se pare o operație eronată. Poetul român aparține simbolismului, în egală măsură cu unul sau altul dintre „colegii“ săi francezi. Situat nu numai conștient, ci chiar ostentativ în cortegiul „poetilor noi“. Macedonski utilizează aceleași instrumente poetice, pentru că ele constituiau, pur și simplu, estetica pe care el o îmbrățișase. Faptul că unul sau altele dintre versurile lui seamănă cu cutare vers dintr-un poet francez demonstrează mai curînd o *apartenență estetică* decît o influență de la maestrul la ucenic. De altfel, o cercetare mai largă ar găsi, cum a făcut — cu ani în urmă Tudor Vianu<sup>2</sup> și importante diferențieri dintre poetul român și „modelele“ sale. Iată de ce, în cazul rondelului analizat, poetica de tip comparatist cred că nu trebuie să vîneze modelele cele mai verosimile, ci să constate situarea lui Macedonski, la *nivelul expresiei poetice*, în zona estetică simbolistă, prin similitudinea de motive și mijloace stilistice.

Aceeași atitudine în cercetare ne duce la constatarea bogatei „descendențe“ macedonskiene. Rondelurile au fost scrise după sau în timpul celui de al doilea val simbolist în poezia română și nu a mai avut continuatori, ca gen în sine, dar procedeele poetice identificate, existente încă înainte de 1900 în creația lui Macedonski, au influențat poemele lui Anghel, Petică, Iuliu Săvescu, Bacovia și Minulescu. Rozele murinde sînt prezente în ciclul *Cînd viorile tăcură*, *Moartea visurilor*, de Petică, iar sugestia muzicală, repetiția de la cuvînt la refren, amur-

<sup>1</sup> Guy Michaud. *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1951—1955.

<sup>2</sup> Prefața la ed. Macedonski (1939) citată mai sus.



gul (violet!) și mai târziu clavirul, ploaia sau porturile, vapoarele vor fi frecvente în poemele lui Bacovia și Minulescu. Toți acești poeți se „nasc” din Macedonski și continuă drumurile lui artistice, care trecuseră odată și prin grațiosul popas al rondelurilor.

## GEORGE COȘBUC

## NUNTA ZAMFIREI

În perioada colaborării de la „Tribuna” din Sibiu, redactată de Ion Slavici, unde publică *Nunta Zamfirei*, poezia care îl va consacra, în 1889, Coșbuc proiectase o epopee a poporului român pe motive folclorice. *Atque nos, Fata craiului din cetini, Tulnic și Lioara, Fulger, Izvor de apă-vie, Un Pipăruș viteaz, Un Pipăruș modern* (poem quasi-parodic, gen de epopee eroi-comică, în felul lui Ion Budai-Deleanu) sînt fragmente dintr-o asemenea operă la care poetul se gîndea. La acestea trebuie să adăugăm *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, Crăiasa zînelor, Brîul Cosinzenii, Cicoarea* etc. La 1900, însă, vremea epopeelor era de mult apusă și traducătorul în românește al *Divinei Comedii* și al *Sacuntalei*, trecînd în vechiul regat, se lasă atras de alte aspecte ale vieții, compunînd poezii mai potrivite momentului istoric, între care se numără *Noi vrem pămînt* și *Doina*.

În *Nunta Zamfirei*, Coșbuc urmează pe Eminescu din *Călin* — *file din povești*, însă cu mijloace absolut proprii. Originalitatea poemului-baladă stă în vagul temporal și spațial, obținut prin întrepătrunderea planului real cu cel feeric, ceea ce duce la impresia permanenței nunții, ca unul din evenimentele ce revin mereu în viața poporului. *Nunta Zamfirei* este nunta sempiternă, abstractă și concretă totodată. Numele proprii înseși — pentru că de personaje în înțelesul obișnuit al cuvîntului nu poate fi vorba — sugerează imprecizia basmului. *Zamfira* cea frumoasă — „icoană-ntr-un altar s-o pui” (care nu este totuși Ileana Cosinzeana) este fata unui „domn” Săgeată, foarte bogat, din nu se știe ce loc. Alesul ei este *Viorel*, un „prinț” din nu se știe ce „fund de Răsărit”. La nuntă participă „toți craii multului rotund”, cu nume foarte generice, determinate de vagi atribute homerizante, nume alese anume pentru sonoritatea lor care le situează la limita dintre satul românesc arhaic, abstract și basm: „bătrînul Gruî, cu Sanda și Ruxanda lui, Tinteș, cel „cu trainic rost”, cu Lia lui, Bardeș, „cel cu adăpost prin munți sîlhuî”, un Paltin-Crai, un Peneș-Împărat, Mugur-Împărat — în fine — Barbă-Cot piticul și o mulțime de „principi falnici”, omorîtori de zmei, obișnuiții în basme feți-voinici, feți-frumoși și logofeți, regi



„bărboși“, cu sfetnicii lor „învechiți în legi“, etc. La aceștia se adaugă țărani năsăudeni în haine somptuoase, de sărbătoare:

Și alții, Doamne! Drag alint  
De trupuri prinse-n mărgărint!  
Ce fete dragi! Dar ce comori  
Pe rochii lungi țesute-n flori!  
Iar hainele de pe feciori  
Sclipeau de-argint.

Ceremonialul țăranesc e tipic. Rădvane cu miri, cu nănași, cu socrii mari escortați de feciori călări se adună la locul de nuntit, la casa miresei:

Iar mai spre-amiezi, din depărtări  
Văzutu-s-a crescînd în zări  
Rădvan cu mire, cu nănași  
Cu socri mari și cu nuntași  
Și nouăzeci de feciorași  
Veneau călări.

Ca și povestitorul de basm, poetul declară a nu fi în stare să descrie frumusețea miresei, care iese din „pridvor“ în întâmpinarea mirelui:

Un trandafir în văi părea,  
Mlădiul trup i-l încingea  
Un brîu de-argint, dar toată-n tot  
Frumoasă cît eu nici nu pot  
O mai frumoasă să-mi socot  
Cu mintea mea.

Nu lipsește nici *vătaful*, maestrul de ceremonii al nunților țărancești, prezidînd întîlnirea tipică dintre mire și mireasă și dînd semn spre mulțime cu *steagul*:

Și ea mergea spre Viorel,  
De mîna cînd a prins-o el,  
Roșind s-a zăpăcit de drag,  
Vătavul a dat semn din steag,  
Și-atunci porniră toți șireag  
Încetinel.

Urmează, evident, hora românească pe care rapsodul a prins-o în versuri de o tehnică perfectă — neîntîlnită pînă la Coșbuc în prozodia noastră — pasul căzînd pe cuvînt spre a încînta, deopotrivă, ochiul și urechea. Hora este mai mult *lină* și *ușoară*, solemnă, pentru că se joacă în timp ce mirii se cunună:

Și-n vremea cît s-au cununat  
S-a-ntins poporul adunat  
Să joace-n drum după tilinci:



Feciori la zece fete cinci,  
Cu zdrăngăneii la opinci  
Ca-n port de sat.

Trei pași la stînga linișor  
Și alți trei pași la dreapta lor;  
Se prind de mîini și se desprind,  
S-adună cerc și iar se-ntind  
Și bat pămîntul tropotind  
În tact ușor.

Nu sînt uitate ospățul, „un rîu de vin“ și un hotar întreg de mese, chiotele și cîntecele care însoțesc hiperbolica petrecere, încît „Și soarele sta-n loc / Că l-a ajuns și-acest noroc / Să vadă el atîta joc / Pe-acest pămînt“. Însfîrșit, tipica pornire la joc a celor bătrîni:

Sînt grei bătrînii de pornit,  
Dar de-i pornești, sînt grei de-oprit!  
Și s-au pornit bărboșii regi  
Cu sfetnicii-nvechiți în legi  
Și patruzeci de zile-ntregi  
Au tot nuntit.

și obișnuita urare finală a lui Mugur-Împărat:

— „Cît mac e prin livezi,  
Atîția ani la miri urez!  
Și-un prinț la anul blînd și mic,  
Să crească mare și voinic, —  
Iar noi să mai jucăm un pic  
Și la botez!“

Nunta lui Coșbuc este nunta obștească, eveniment capital în viața poporului, ca nașterea și moartea, o ceremonie de neînlăturat, la care se supune toată lumea. De aceea el nu simte nevoia — ca Eminescu în *Călin* — de a contrapuncta reprezentarea poetică printr-un tablou de natură, în vederea proiecției cosmice. „Poet al țărănimii“, prin excelență, Coșbuc vorbește și cîntă anonim, în locul celor mulți. Nunta Zamfirei este „o nuntă ca în basme“ și totodată o nuntă ca toate nunțile țărănești din toate timpurile și din toate locurile, foarte ceremonioasă, pentru că la asemenea întîmplări, țărani sînt foarte ceremonioși, „festivi“, mirele și mireasa, socrii mari și toți participanții la solemnul eveniment simțindu-se — ca în orații — pentru o clipă, personaje din povești. De aici viziunea hiperbolică a petrecerii de „patruzeci de zile-ntregi“ și dorința de a mai petrece încă „și la botez“ pentru că nunta e făcută în scopul procreării. „Realismul“ nu este de găsit, deoarece poetul, confundat cu psihologia țărănească a nunții, se mișcă în plină îndeterminare festivă. Un alt năsăudean — și la puțini ani după Coșbuc — Liviu Rebreanu, în *Ion*, înfățișa hora și nunta cu



totul într-alt chip, pentru că va vorbi de o anumită horă și de o anumită nuntă. Și totuși cele două reprezentări nu sînt incompatibile. Deosebirea vine din metodă și viziune, din unghiul în care ochiul artistului se situează. În genul său Coșbuc e un maestru. Sfortarea lui poetică, încununată de succes, este de a nu ieși din marginile viziunii țărănești. Săgeată, tatăl Zamfirei, este necesar să fie numai *bogat* spre a putea susține o nuntă ca aceea. Frumusețea miresei este convențional țărănească, „cu mers isteț“, „cu trupul nalt, cu părul creț“, cu „un brîu de-argint“, încins peste mijlocul „mlădiu“. „Copilele de împărat“ sînt frumoase și „întrulpi“ (trupeșe, arătoase). „Cu ochi șireți ca cei de vulpi, / Cu rochii scurte pînă-n pulpi, / Cu păr buclat“. Flăcăii-prinți poartă coifuri cu vulturi — ca grănicerii năsăudeni de odinioară — și, călări pe cai, pozează pentru circumstanță:

Voinicii cai spumau în salt;  
 Și-n creasta coifului înalt  
 Prin vulturi vîntul viu vuia,  
 Vreun prinț mai tînăr cînd trecea  
 C-un braț în șold și pe prăsea  
 Cu celălalt.

Fără profunzimi, pentru că nu sînt cerute de tema acestei poezii obștești, *Nunta Zamfirei* rămîne o capodoperă a genului, prin extraordinara potrivire a mijloacelor, prin cadența verbului, prin sentențiozitatea frazei apăsate, grea de specificul național al limbii, însușite de poet într-un mediu țărănesc arhaic — ca și Humuleștii lui Creangă — cu datini și ritualuri nestrămutate.

Firește, Coșbuc nu este Creangă și, ici colo, întîlnim cîte o intromisiune cultă, precum în versul: „Toți craii *multului rotund*“ sau cîte o comparație abstractă, neconcludentă, apărută în torentul de rime: „Frumoasă *ca un gînd răzleț*“. În rest însă cuvintele populare și expresiile ocupă tot spațiul expunerii, într-o oralitate festivă, potrivită cu împrejurarea:

Săgeată „avea o fată — fata lui / Icoană-ntr-un altar s-o pui“. Ea „a fost pețită“ de toți cîți „au trecut pragul“ casei. Fata „s-a ndrăgit“ de „alesul“ ei pentru că acesta „i-a fost menit“. Vestea nunții, cuvîntul, „s-a pornit din vecini“ și împărații „din patru margini de pămînt „s-au ridicat“ și „s-au încins“ în purpură, iar doamnele lor „au grăbit“ să se gătească „din adins“. Cînd „s-a împlinit ajunul zilei de nuntă“, rădvanele „trosneau de crai“ și coborau pe „poteci de plai“. Paltin-Crai „stărostește“ (spune orația de nuntă), „treascurile“ sună, fetele și flăcăii joacă „după tilinci“ (trișce) „cu zdrîngăneii la opinci“, iar „crăiesele“ stau la masă „alătura cu ghinărarii de neam străin“. Piticul Barbă-Cot sare într-un picior „de nu-și dă rînd“ și Mugur-Împărat „închină“ cu „paharul plin“. În orice vers, în orice întorsătură sintactică, impresia de oralitate țărănească (repetăm: nu cea de toate zilele, ci una festivă, potrivită cu sărbătoarea și costumația bogată) ne întîmpină numaidecît.

Coșbuc, cel care a tradus *Divina Comedie* în exact același număr de silabe cîte are originalul este un versificator desăvîrșit, egalat poate numai de Topîrceanu în poezia noastră. Sistemul metric și al rimelor servește de minune scopului urmărit în *Nunta Zamfirei*. De la schema:

✓ — ✓ — ✓ — ✓ —



Coșbuc nu se abate decît o singură dată pe parcursul poeziei, și atunci foarte ușor, pentru a sublinia o exclamație, în versul 1, strofa a III-a („*El*, cel mai drag! *El* a venit”). Rima rămîne cu consecvență pe silabă accentuată după schema a a b b b a. S-ar părea că frumusețea acestor versuri stă în virtuozitate, în marea consecvență pe care poetul și-o impune în prozodie, ca la clasici. Și totuși pericolul monotoniei — ca și în poezia populară autentică, unde convenția ritmică este impusă și se subînțelege — este cu desăvîrșire exclus. Aceasta pentru că poetul mînuiește cu atîta abilitate reprezentările încît imaginația cititorului (mai bine am zice a *ascultătorului*, pentru că oralitatea limbii face ca poezia să fie *auzită* ca recitată de pe scenă de un actor) este izbită în mod diferit de fiecare dată. De altă parte, formațiile sintactice sînt atît de ingenios construite, *găsite* în vorbirea populară, încît dau impresia că *ele* impun schema prozodică, poetul scuzîndu-se parcă (asemenea starostelui care pronunță orațiile de nuntă) de a nu se putea exprima decît în cadențele și în rimele acestea care vin dinafara condiției lui, pentru că sînt în uzul comun. Aliterațiile — onomatopei se așază firesc sub accente: „Și-n vremea cînd s-au cununat / S-a-ntins poporul adunat / Să joace-n drum după tilinci / Feciori, la zece fete, cinci / Cu zdrîngăneii la opinci / Ca-n port de sat. / Trei pași la stînga linișor / Și alți trei pași la dreapta lor / Se prind de mîni și se desprind / S-adună cerc și iar se-ntind / Și bat pămîntul tropotind / În tact ușor”. Inversiunile înseși — foarte numeroase — cad firesc sub accent, funcțiunea lor principală fiind cea stilistică, încît cutare strofă poate fi transcrisă sub formă de proză, fără nici o pierdere: „Iar mai spre-amiazi, din depărtări, văzutu-s-a crescînd în zări rădvan cu mire și nănași, cu socri mari și cu nuntași, și nouăzeci de feciorași veneau călări. Și ca la mîndre nunți de crai, ieșit-a-n cale-ales alai de sfetnici mulți și mult popor, cu muzici multe-n fruntea lor și drumul tot era covor de flori de mai”.

Dar cel mai mare meșteșug al lui Coșbuc constă în ingenioasele rejețuri de la un vers la altul, făcute cu o mare naturalețe, fără ostentație, chiar fără aerul că întîmpină dificultăți, deși aceste dificultăți există, dată fiind scurtimea versului și rigurozitatea metrică. Nici nu ar fi nevoie să cităm pentru că în afară de exclamații — și acelea rare — precum: *El, cel mai drag! El a venit* (VS. 1, strofa a III-a) nici unul din versurile poeziei nu consumă o unitate sintactică completă. Astfel, predicatul stă în versul 1, iar subiectul în versul 2: „Și-atunci din tron s-a ridicat / Un împărat după-mpărat” (strofa a VI-a); temporală în versul 1, coordonată ei în versul 2, principală în versul 3, atributele subiectului în versul 4: „Iar cînd alaiul s-a oprit / Și Paltin crai a starostit, / A prins să sune sunet viu / De treasc și trîmbiți, și de chiu” (strofa a XV-a) și așa mai departe. De cel mai mare efect este cuplul de doi iambi care constituie versul 6, construit absolut întotdeauna prin *rejet*: „ghinărari / De neam străin”, „atîta joc / Pe-acest pămînt /”, „și feți frumoși / și logofeți”, „-ntr-un picior / De nu-și da rînd”, „Zile-ntregi / Au tot nuntit”, care dau poemului o mișcare molcomă și apăsată totodată, ritmată puternic, ca spre a sublinia caracterul permanent și rotativ al fenomenului nunții și horei strămoșești.

Avînd un puternic caracter popular și național, într-o limbă românească impecabilă, accesibilă oricui, *Nunta Zamfirei* a devenit o poezie școlară, de manual, precum *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare* de Bolintineanu sau



*Peneș Curcanul* de Vasile Alecsandri. S-ar părea că analiza ei nu întâmpină dificultăți. Însă pe asemenea poezii „clasice” colbul școlii s-a așezat prin tradiție și exegetul trebuie să-l înlăture punându-se la modul genuin în perceperea lor, încadrându-le la locul lor firesc în istoria literară, spre folosul cultivării noilor generații. Nimeni nu mai scrie astăzi poezii ca Alecsandri și Coșbuc. „Rafinatului” care nu-i gustă îi lipsește rafinamentul de a înlătura, prin cultură și imaginație, colbul școlii, după cum obstinatului îndrăgostit de Coșbuc îi lipsește perspectiva viitorului.

#### OCTAVIAN GOGA

#### NOI<sup>1</sup>

În cadrul dezvoltării poeziei românești, Goga este cel mai autentic continuator al lui Eminescu, nu în sensul imitației epigonice, de felul celei a lui Vlahuță și a altora din jurul său, ci în înțelesul profund al cuvântului. Prin excelență liric, Goga este, ca și Eminescu, un exponent al poporului. Ceea ce l-ar deosebi de înaintașul său ilustru ar fi mesianismul mai accentuat, mai vizibil în expresie, tendința de a striga ca un profet durerile celor de peste munți. În *Fragmente autobiografice* (București, Cartea românească, 1934) poetul mărturisea: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă în trâmbiță de alarmă”. Însă, plecând de la Eminescu, Goga a intuit mai mult decât oricare altul valoarea poetică a „doinei”, a cântecului de jale, murmurat ca pentru sine însuși, dar cu atât mai emoționant, mai convingător, mai omenesc.

Poezia *Noi* este o doină cultă în care „tendința”, revolta împotriva asupririi naționale și sociale a românilor din Ardeal se transformă în artă superioară, într-un mod surprinzător și original. Foarte greu de analizat (ca și poezia populară), versurile lui Goga vehiculează doar niște concepte: „jale”, „lacrimi”, „cântece”, „suferință”, „patimi”, laolaltă cu elemente ale naturii, luate de asemenea la nivelul generalităților, fără închegarea unei imagini pictorice, individualizatoare: „codri verzi de brad”, „cîmpuri de mătase”, „fluturi”, „privighetori”, „Murășul”, „tustrele Crișurile”, „Oltul” etc.

În ce stă secretul mării poezii? În modul spunerii, în melodia de doină care străbate de la un capăt la altul, legînd aceste concepte, indiferente în ele înseși, într-un cântec de jale, într-o „zicere” dezinvoltă, ieșită parcă din condiția neamului asuprit. Transferul de la persoana I singular la persoana I plural, a lui

<sup>1</sup> *Poezii*. Texte alese și stabilite, prefață, note și bibliografie de I. D. Bălan. E.S.P.L.A., 1963.



„eu“ în „noi“, pare cu totul firesc la ardeleanul Goga. De aici simplitatea, de un mare rafinament artistic, a acestei poezii.

Ca și în „romanțele“ lui Eminescu, scrise în perioada de maturitate a poetului, linia melodică a versului permite juxtapunerea unui element din natură la o stare sufletească:

La noi sînt codri verzi de brad  
Și cîmpuri de mătăasă;  
La noi atîția fluturi sînt,  
*Și-atîta jale-n casă.*  
Priveghetori din alte țări  
Vin doina să ne-asculte;  
*La noi sînt cîntece și flori*  
*Și lacrimi multe, multe . . .*

Frumusețea acestor versuri mai provine și din degajarea tonului enunțiativ, marcat prin anaforicul *La noi* (strofa a II-a) sau prin epiforicul *plîng* (strofa a III-a). Ardealul lui Goga devine astfel o țară a dorului și a jalei colective sfîșietoare, detașate pe fundalul etnografic obișnuit:

La noi nevestele plîngînd  
Sporesc pe fus fuiorul,  
Și-mbrățișîndu-și jalea plîng  
Și tata, și feciorul.  
Sub cerul nostru-nduioșat  
E mai domoală hora,  
Căci cîntecele noastre plîng  
În ochii tuturor.

Cîteva personificări, banale în sine, devin impresionante pentru că sînt făcute în spiritul doinei cea de obște: desigurile codrilor „povestesc de jale“ și jale „duc“ Murășul și Crișurile; hora „e mai domoală“, cîntecele „plîng“, aceiași codri „își înfioară sînul“, iar Oltul bătrîn e „împletit din lacrimi“. Altele capătă o formulare mai cultă, însă nu îndepărtată de factura romanței, a acelei poezii ce se cere cîntată avînd în ea însăși o melodie a cuvintelor: pentru cei de peste munți „bătrînul soare“ e mai aprins, cerul e „înduioșat“, fluturii „mai sfioși“ și roua de pe trandafiri se transformă în lacrimi; ei au „un vis neîmplinit, copil al suferinței“ — dorul de eliberare: „De jalea lui ne-au răposat/ Și moșii și părinții . . .“

Toate aceste elemente constitutive, pe care analiza le surprinde cu greu pentru că, luate separat, nu spun nimic sau aproape, se toarnă într-o piesă unică, poezia devenind un cîntec spontan, de o mare autenticitate și vibrație lirică, o doină de jale sfîșietoare, animată, în final, de un tainic și nedefinit ton conspirativ.

Privită mai îndeaproape, din punctul de vedere al dispunerii rimei spre exemplu, poezia se compune din cinci strofe iambice numai de cîte patru versuri lungi, cu cezură, rimate independent:

La noi sînt codri verzi de brad și cîmpuri de mătăasă;  
La noi atîția fluturi sînt și-atîta jale-n casă.



Privighetori din alte țări vin doina să ne-asculte;  
La noi sînt cîntece și flori — și lacrimi multe, multe ...

etc.

Dat fiind caracterul de doină și de litanie totodată, poetul a evitat versul lung, cu cezură, neobișnuit în poezia noastră populară. Este de observat, de asemenea, că fiecare strofă e formată simetric, din cîte două fraze construite prin coordonare. Aceasta sporește impresia de doină de jale, jale a cărei permanență este subliniată apoi de predicatele formate din verbe la prezent, fără nici o excepție. E un *prezent continuu*, întărit prin gerunziile modale: *plîngînd, îmbrățișînd, gemînd*. Vocabularul este cel folcloric-popular adecvat: *codri, jale, bătrînul soare, povestesc de jale, plîng, lacrimi* etc. În același timp însă poezia e oarecum îndepărtată de factura prozodică și lingvistică folclorică, departe de o pastişă sau imitație chiar superioară, de felul celor ale lui Eminescu. Generalitățile largi nu sînt părăsite pe alocuri și o undă de individualizare lirică apare: *nevestele plîng, tata și feciorul se îmbrățișează plîngînd, hora e mai domoală, moșii și părinții au răposat de jale* etc. Așa în ceea ce privește cuvintele-metaforă. Se observă apoi o ușoară abatere de la construcția coordonatoare, prin apariția în context a două propoziții temporale: „De cînd pe plaiurile noastre / Nu pentru noi răsare“ (Vs. 3 și 4, strofa a II-a) și „Cînd zboară-n zări albastre“ (Vs. 2, strofa a IV-a), lucru iarăși puțin obișnuit în poezia populară autentică. Mesianismul lui Goga a înculcat doinei — cum spuneam — și o notă de litanie religioasă, realizată prozodic dar și, mai ales, prin îmbinarea anumitor cuvinte scoase parcă din scrieri vechi: „Visul neîmplinit“ este „copil al suferinții“, cei ce se jelesc „gem de grele patimi“, „din vremi uitate, de demult“, avînd în fața lor numai „deșertăciunea unui vis“. Fuziunea este însă perfectă și aici stă taina poeziei lui Octavian Goga.

**Bibliografie:** G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. 1941, p. 535—542; Gh. Bulgar, *Limba poetică a lui Octavian Goga*, în: *Limba română*, VI, 1957, nr. 3.

OLTUL<sup>1</sup>

Poemul este conceput ca un dialog dintre poet și Olt, dar ca un dialog din care auzim numai declarația primului, replica celui alt risipită parcă în vînt fiind previzibilă din chiar frazele celui care i se adresează. Tonul direct al comunicării, orientarea permanentă a frazelor către un interlocutor, simpli-

<sup>1</sup> *Poezii*. E.S.P.L.A., 1963.



tatea discursului unui poet care se identifică cu un vorbitor anonim, lexicul popular cu nuanțe arhaice, totul dă impresia unui fragment de dialog, purtat însă veacuri de-a rândul, între popor și fluviul martor al istoriei.

Construcția poemului atestă acest principiu dual, la toate nivelele expresiei. Fiecare din cele nouă strofe se cristalizează în jurul a doi poli poetici, mereu aceiași: *Oltul* și *noi*. Se formează astfel două planuri semantice, dar și morfologice, aflate într-un veșnic paralelism. Poemul întreg, adică discursul poetic al vorbitorului anonim, urmărește doar să demonstreze că paralelismul, ca fapt geografic-social-istoric, corespunde unei identități de destin. Omul și fluviul își amestecă apele într-o aceeași zonă etnică.

Oltul este prezent în poem, ca interlocutor, în patru modalități diferite. El este strigat direct, ca un personaj uman, căruia ne adresăm la vocativ: *Bătrîne Olt, Oltule*, prin apelative substituite numelui propriu: *moșnege, frăține*, prin pronumele personal la persoana a II-a singular *tu* (la vocativ sau genitiv, în formă de adjectiv posesiv), sau, printr-o lungă apozitie: *Drumeț bătut de gînduri multe* (vs. 25). Insistența poetului creează impresia unei prezențe masive, a unei forțe care domină întreaga viață a poporului, ca un zeu atotputernic, sau mai bine-zis, ca un erou mitologic, născut, precum cei ai antichității greco-romane, dintre oameni, trăind viața lui, dar uriaș potențată, suferind și bucurîndu-se alături de ei și pentru ei.

La nivel lexical și semantic, poemul consolidează această sugestie prin imagini, care evocă, de obicei, deplina securitate, durabilitate, forță invincibilă: *cetățuie de ape, sînul tău, grumaz de ape*. Imaginile strofei a VIII-a, *unda ta strivită, încins cu lanțuri*, sînt prezentate vădit ca excepții („neputincios *pari*“ — vs. 59), care vor fi contrazise de explozia de forță, măturînd totul în cale, din final: *păgîn potop de ape*.

„Zona“ semantică a Oltului cuprinde apoi termeni care denumesc acțiunile lui. Este interesant de observat că unele verbe din această categorie au un sens de *cuprindere*, de însumare a unor elemente străine (aparținînd celui alt plan), topite în matca fluviului: „*îmbrățișîndu-ne cîmpia*“, „în cetățuia ta de ape... dorm cîntecele noastre“, „*fierbe tănuita jale*“, „*duce unda-ți... durerea unui neam*“. Deschizîndu-și larg brațele, eroul strînge la pieptul lui fiii năpăstuiți ai neamului. Cum vom vedea, asemenea verbe se întîlnesc cu altele, aparținînd zonei semantice a vorbitorului, care denumesc o aceeași acțiune, dar purtată în sens contrar.

Alte verbe exprimă tăria fluviului învolburîndu-și apele în apărarea românilor: *urlai, strigarea ta* (abstract verbal) *frîngeai zăgazul, să verși potop*. Demn de remarcat este ritmul alternativ în care curge Oltul prin acest poem: domol, gînditor ori subjugat în strofa a IV-a, respectiv a VIII-a, furtunos și aprig în strofele V—VII și, virtual, în strofa a IX-a. Contrastele de intensitate ale verbelor corespund unor perioade istorice și aduc o primă diferențiere temporală în poem.

Ultimul sector al primului plan semantic reprezintă și un spațiu de întîlnire dintre cei doi interlocutori. Este vorba de calificativele Oltului, rostite de poet: erai haiduc, *moșnege, frate* plînselor noastre<sup>1</sup>, răzvrătirii noastre *frate*,

<sup>1</sup> Construcție în dativ, cu caracter arhaic. Vezi aceeași construcție (*vameș vieții*) în analiza noastră la poemul lui Eminescu, *Se bate miezul nopții*.



„strigarea ta de tată“ ca și acel *frăține*, remarcat și mai sus. Asemenea expresii insistă asupra relațiilor de *familie* între cei doi interlocutori. Același sînge circulă prin trupurile lor, iată atunci o nouă dovadă, și explicație, a identității destinelor lor.

Zona semantică paralelă este cea a termenilor exprimînd suferințele poporului român. Întîlnim aici un sentiment specific poeziei lui Goga, *jalea*, cu implicații etnice și istorice, dar cu înaripări metafizice. *Tăinuîta jale, visurile sfărîmate, comoara lacrimilor noastre* etc. exprimă un același sentiment în termeni deveniți sinonimi printr-un proces comun de metaforizare. Poetul nu se teme de monotonie întrucît fiecare sintagmă în parte pătrunde pe altă cale în miezul de foc al emoției și pentru că, de fiecare dată, aceasta este altcumva integrată în spectacolul naturii solidare. Jalea fierbe în apele fluviului, lacrimile devin curcubeie, cîntecele se topesc în valuri și se varsă, o dată cu nisipul Ardealului, în Dunăre. Suferința astfel proiectată în cosmos, capătă dimensiunile acestuia, primind o funcție ontologică de substanță universală, primordială. Universul devine suferință. Pe de altă parte, Goga evită particularizarea sentimentului, prin referiri precise, politice și istorice. Versurile 31 și 32 vorbesc despre *un neam* care așteaptă dreptate, iar versul 60 indică drept vinovat *Împăratul* cezaro-crăiesc. O anumită nedeterminare rămîne însă permanentă, trecutul este înfățișat baladesc ori chiar mitologic (vs. 48), istoria devenind legendă eroică. Pluralul substantivelor, adesea nearticulate (*domni, oștiri, roibi*), intervenția codrului ca personaj, în luptă amintesc tehnica de evocare romantică, întîlnită în paginile *Cîntării României* de Alecu Russo, ori *Scrisorii III* de Eminescu. Nici conținutul actual al suferinței nu este prea bine conturat, încît avem adesea impresia că suferința cîntată de Goga este o *atitudine metafizică*, nu numai expresia unei faze din istoria neamului<sup>1</sup>. Evident, acest rezultat poetic se poate să fi fost mai puțin intenționat de Goga. Scriind într-o perioadă în care cenzura era atotputernică în Ardealul încă nealipit țării, el nu putea vorbi decît aluziv. Contemporanii înțelegeau probabil lucrurile mai mult în accepția lor politică, însă pentru cititorii de astăzi, indeterminarea poate sugera dimensiuni noi poemului.

În mod simetric, planul semantic al „vorbitorului“ cuprinde verbe cu sens de *incluudere*, subsumare: la sînul tău . . . *vin*, (verb repetat de două ori în strofa a III-a) ca și de răspuns la *apelul* Oltului: *grăbiau* din codrii . . . (vs. 45—48). În fine, așa cum personajul *Olt* apărea în text și prin diferite substitute, la fel personajul colectiv *noi* apare prin *feciorii mîndrei Cosinzene, tovarășii tăi buni* ori prin termeni constituenți *fete, neveste, păstori*.

Observăm deci că cele două planuri semantice ale poemului sînt nu numai paralele, ci și organizate simetric, fiecare sector corespunzînd unuia similar din celălalt plan. Se creează astfel impresia că și *Oltul* și *noi* cunosc aceeași

<sup>1</sup> Insistînd asupra caracterului „mesianic“ al poeziei lui Goga, G. Călinescu observă: „Țara pe care o înfățișează această poezie are un vădit aer hermetic . . . Mișcarea poeziei este dantescă și jalea a rămas pură, desfăcută de conținutul politic . . . Și Eminescu și Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrînit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului“. (*Istoria literaturii române*, p. 540.).



organizare lăuntrică, o structură identică, *frățească*. În al doilea rînd, Goga orientează aceste sectoare simetrice unul către celălalt; fiecare sector în parte ca și fiecare plan, în ansamblul lui, tinde să se unească cu celălalt. O sete ancestrală mîină parcă cele două personaje unul către celălalt, ca doi îndrăgostiți căutîndu-se prin lume, ori ca două ființe mitice, blestemate, ca Soarele și Luna, în veci să se caute.

Spuneam că „scopul” discursului poetic este de-a „demonstra” unitatea de destin a românilor și a Oltului. Sprijinit de întreaga organizare morfologică și semantică a poemului, unul din termenii lui se înalță ca un simbol central: *nunta* (noastră) (vs. 6). Paralelismul, simetria și tensiunea creată de poem între cei doi se explică prin ritualul străvechi, care i-a unit în veșnicie. Nunta aceasta nu este numai simbolul central al poemului, ci un mit al legăturii ancestrale între pămînt și neamul românesc. *Slova vremii*, oricît de *iscusită*, nu poate fixa în timp *clipa milostivă* a înfrățirii. Cronicele și documentele n-o datează pentru că evenimentul s-a petrecut cu mult înaintea istoriei, într-un timp mitic, *ab initio*, cînd s-au plămădit poate fluviile și neamurile omenesci. *Dimineața* aceea (conotațiile imaginii: copilăria omenirii, epoca solară, prin contrast cu după-amiaza ori seara, epoci de maturitate ori decădere) a fost poate un dar al zeilor *milostivi*, prin care un neam năpăstuit a primit un aliat invincibil.

Începînd cu strofa a II-a, istoria Oltului și a românilor începe să curgă paralel. Diferențierile temporale indicate prin termeni care denumesc „vîrstele” Oltului sînt sprijinite și de alternanța timpurilor verbale. Perfectul compus din strofa I nu mai apare în poem, dacă ținem seama de valoarea de prezent a perfectului compus din strofa a VIII-a. Strofele II—IV se desfășoară în prezent, dar cu o valoare gnomică, sugerînd persistența unor același relații în toată epoca de suferință a neamului. Strofele V—VII au verbele la imperfect, nămint nostalgic epoca de glorie și neațîrnare a neamului. Octavian Goga nu face cronologia istorică a patriei, ci disociază două epoci arbitrare, cu o fantazie romantică, din nou similară cu cea a lui Alecu Russo ori Eminescu. Versul 33 pare într-adevăr decupat din *Cîntarea României*: „Demult, în vremi mai mari la suflet...”. Într-un viitor la fel de indefinit ca și prezentul ori trecutul, strofa a IX-a rostește un fel de blestem care situează din nou drama într-un timp legendar, al migrațiunii popoarelor, al „mutării în altă țară”, ecou poate biblic al exodului spre Țara Sfîntă, pe fundalul unui *potop* pustiitor. Nu întîlnim aici amenințările violente, cu caracter net social, din alte poeme ale lui Goga, ci gestul disperat al unei națiuni damnate, fugind zadarnic de fatalitate.

Organizarea poemului ca și curgerea strofelor sale converg uneori într-o zonă în care istoria se transfigurează poetic devenind un soi de mitologie națională. Jalea metafizică și mitul *nunții* cu natura (ecou mioritic?) atenuează revolta politică, dar acordă poemului adîncimi insondabile. Goga a fost indiscutabil cîntărețul neamului său oprimat dar, așa cum observa și G. Călinescu, el a turnat suferința etică și socială în forme poetice care amintesc și de romanticismul eminescian și de doina străveche. Eminescu observă și el figura *istorică* a lui Andrei Mureșanu pentru a exprima propriile lui gînduri, de revoltă în fața prezentului corupt, dar și de cufundare în răul universal cu o sete de



moarte, de „extincție“, proprie concepțiilor lui metafizice. Octavian Goga duce o punte neașteptată între Eminescu și Blaga, între poezia romantică și poezia „misterului“, ambele, poezii de *cunoaștere*, turnate în expresii estetice diferite.

## G. BACOVIA

## PLUMB

Dormeau adânc sicriile de plumb,  
Și flori de plumb și funerar vestmînt —  
Stam singur în cavou... și era vînt...  
Și-i atîrnau aripele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb  
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig —  
Stam singur lîngă mort... și era frig...  
Și scîrîiau coroanele de plumb.<sup>1</sup>

Deși în poezia modernă structura metrică pare a nu avea un rol important, în *Plumb* de G. Bacovia sîntem obligați să observăm o simetrie aproape perfectă între cele două catrene. Schema strofei întii:

1. √ — / √ — / √ — √ √ / √ —
2. √ — / √ — // √ √ √ — / √ —
3. √ — √ / √ √ — // √ √ √ —
4. √ √ √ — / √ — √ √ / √ —

este identică celei de-a doua. Organizarea interioară însăși, a fiecărei strofe în parte, este interesantă pentru realizarea unei melodii stranie, interiorizată, obsedantă pînă la urmă. Tonul elegiac este dat de iamb, care predomină. De fapt schema prozodică ideală a poeziei este iambică, fiecare vers, terminat în rimă masculină, avînd cîte cinci iambi compleți. Accentele secundare impun însă o metrică supusă cuvintelor, de unde diversitatea. Cezura figurează numai în versurile 2 și 3 al căror fiecare al doilea emistih începe cu conjuncția *și* încadrată în peonul IV, urmat de iamb în versul 2 și de suspensie în versul 3:

strofa I      { și fu—ne—rar / vest—mînt  
                  { și e—ra vînt...

<sup>1</sup> *Scrieri alese*. București, Editura pentru literatură, 1961, p. 5



strofa a II-a  $\left\{ \begin{array}{l} \text{și—am în—ce—put / să—l strig} \\ \text{și e—ra frig...} \end{array} \right.$

În timp ce iambul din finalul versului 2 al fiecărei strofe: *vest-mînt* (✓—), *să-l strig* (✓—) este urmat, la începutul versului următor, de amfibrah: *Stam sin—gur* (✓—✓), *Stam sin-gur* (✓✓—), peonul IV din finalul versului 3 este reluat al începutul versului 4: *și e—ra vînt* (✓✓✓—) / *Și scîr—îi—iau* (✓✓✓—); *și e—ra frig...* (✓✓✓—) / *Și-i a—tîr—nau* (✓✓✓—).

Este, de asemenea, foarte clar că sintagmele se încadrează în metri identici, de la o strofă la alta, într-o geometrie fără cusur:

Strofa I, vs. 1: Dormeau adînc sicriile de plumb

Strofa a II-a, vs. 1: Dormea întors amorul meu de plumb  
(Predicat, exprimat prin imperfect, + circumstanțial de mod + subiect + atribut substantival prepozițional).

Strofa I, vs. 3: Stam singur în cavou... și era vînt...

Strofa a II-a, vs. 3: Stam singur lîngă mort... și era frig...  
(Propoziția 1: predicat, exprimat prin imperfect, + circumstanțial de mod + circumstanțial de loc + și + propoziție impersonală).

Strofa I, vs. 4: Și scîrțiau coroanele de plumb

Strofa a II-a vs. 4: Și-i atîrnau aripile de plumb.  
(Conjuncție + predicat + subiect + atribut).

Cuvîntul „cheie“, *plumb*, se repetă, obsesiv, de cîte trei ori în fiecare strofă, de fiecare dată în rima (dacă putem să-i spunem așa) versului 1 și 4 și la cezura versului 2. Această simetrie urmărește și realizează efectele muzicale ale unui leit-motiv, monoton și obsedant, tipice tuturor simboliştilor. Muzicale și de o tonalitate minoră sînt imperfectele *dormeau*, *stam*, *era*, *atîrnau*, dar mai ales sonurile închise, stinse, din cuvintele *vestmînt*, *vînt* (puse în finalul versurilor și intonate iambic) ca și cele strident-minore, cu anume funcții onomatopeice, de percuție acută a simțurilor: *scîrțiau*, *strig*, *frig*.

Toată greutatea metaforică se sprijină însă pe cuvîntul *plumb* care dă de fapt sensul poeziei. Avem de-a face, în cazul de față, cu o *metaforă-simbol*, una din acele imagini poetice (cultivată cu precădere de la Baudelaire încoace) larg cuprinzătoare, ca putere sugestivă, dar cu neputință de formulat într-o judecată precisă, univocă. Căci poetul simbolist — ceea ce este cazul lui Bacovia mai înainte de oricare altul, în poezia românească — tinde spre stările de spirit vagi, traduse în imagini ce se pot interpreta felurit (în cadrul unei anume sfere emotive, evident), dar nu lipsite de forță artistică, ci dimpotrivă, date fiind „corespondențele“ din natură, viață și cosmos.

Astfel, *plumbul*, prin greutatea lui specifică mare, (în tabla Mendeleev *Pb* ocupă locul 82) poate sugera apăsarea sufletească sfîșietoare la care este supus artistul și, în genere, intelectualul aruncat de soartă într-un oraș pustiu de provincie, de pe vremuri, un tîrg pluvios, cu uliți murdare, „cu dugheni și coceni“,



ceea ce este cazul lui Bacovia însuși. Plumbul mai poate sugera, prin culoarea lui cenușie-închis, monotonia și plictisul, mediul meschin, cu false străluciri de o clipă, acoperite repede de proza grea, diurnă, așa cum strălucirea provocată de o zgîrietură în inertul și de loc nobilul metal se oxidează văzînd cu ochii, recăpătîndu-și culoarea banală, urîță, dezolantă. Din plumb se confecționează artificiile funerare de duzină, tipice pentru burghezia mică de provincie, sărăcicioase și prozaice: *flori de plumb*, *coroane de plumb* etc. Topit și turnat în apă, plumbul este folosit în magie, în sfîrșit, ocultismul intrînd și el în vederile simboलिष्टilor. Dar chiar sonoritatea, înăbușită, contrasă într-o vocală închisă, sprijinită pe patru consoane labiale, a cuvîntului, este parcă în acord cu conținutul lui noțional, lăsînd impresia de cădere grea, fără ecou, surdă.

Echivocă, putînd fi interpretată în mai multe chipuri, este și starea de spirit (și, evident, totodată lirică) a eului poetului, în cazul de față. Cavoul (cealaltă noțiune cu care „rimează” cuvîntul *plumb*) poate și nu poate fi, în același timp, un cavou. El poate fi casa sau orașul în care viețuiește poetul; sau poate mediul, lumea meschină; dacă nu cumva și propriul corp în care sălășuiește un suflet de plumb. Pus de cîteva ori ca epitet, mai întîi la limita concretului (*sicrie de plumb*, *flori de plumb*, *coroane de plumb*), cuvîntul „cheie” dă consistență unor abstracțiuni de asemenea echivoce, turburătoare prin vagul lor straniu. Amorul *de plumb* doarme întors (*Dormea întors amorul meu de plumb*), întors în spațiu sau în timp (participiul este de asemenea ambiguu). În cele din urmă, aflăm că el este un *mort* pe care poetul zadarnic îl strigă în liniștea sinistă și friguroasă a cavoului. Aripile lui, care pot fi și ale poetului totodată, atîrnă grele, *de plumb*, ca ale albatrosului rănit. A avea plumb în aripi iată o stare de spirit tipic bacoviană. Neputîndu-și lua zborul spre înălțimi, spiritul poetului se închide în sine însuși, ca într-un cavou, schițînd cîteva gesturi ciudate, „schematice”, încadrate într-o geometrie fixă, prin „tăierea” oricărei elocvențe. Este aici cunoscuta „poză”, simbolistă în genere și bacoviană în specie, care în alte poezii decît aceasta tinde chiar a deveni manieră. Aici ea însă contribuie la profunditate și la economia mijloacelor.

Cu aceste semnificații largi și foarte caracteristice, poezia *Plumb* a dat titlu unui ciclu din creația lui Bacovia și ar putea foarte bine figura pe coperta întregii sale opere.

TUDOR ARGHEZI

#### INTRE DOUĂ NOPTI

- |    |   |
|----|---|
| I  | Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie.<br>Afară bătea vîntul. Afară era ploaie. |
| II | Și mi-am săpat odaia departe sub pămînt.<br>Afară bătea ploaia. Afară era vînt.   |



- |     |     |   |
|-----|-----|---|
| III | (5) | Am aruncat pământul din groapă, pe fereastră.<br>Pământul era negru: perdeaua lui, albastră.        |
| IV  |     | S-a ridicat la geamuri pământul pînă sus.<br>Cît lumea-i era piscul și-n pisc plîngea Isus.         |
| V   | 10  | Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,<br>Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl. |
| VI  |     | Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborît,<br>Și în odaia goală din nou mi-a fost urît.      |
| VII |     | Și am voit atunci să sui și-n pisc să fiu.<br>O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu. <sup>1</sup> |

Poemul citat este printre cele mai „enigmatice“ din opera lui Arghezi. Desfășurarea rapidă, epicul alegoric, titlul, evident simbolic, fără concordanță evidentă cu textul, îngreuiază apreciabil înțelegerea poemului. La prima lectură, simplitatea expresiei și a construcției acestuia derutează cititorul obișnuit să accepte complexitatea „mesajului“ numai în poezii cu expresia stilizată, ornată. Arghezi nu este un poet muzical și nici nu cultivă expresiv plasticitatea. Din acest punct de vedere, poemul *Între două nopți* este un exemplu de întrupare poetică a marilor elanuri metafizice, cu ajutorul unei tehnici extrem de simple.

Distihul este o strofă destul de rară în poezia lui Arghezi care utilizează ori catrenul ori strofe inegale, în funcție de necesitățile expresiei. În schimb, heptametrul iambic este un metru frecvent, iar rima împerechiată, aproape generală. În cazul de față, versificația slujește perfect ideea poemului prin opozițiile care sînt create între distihuri, între versurile strofei și chiar între hemistihuri.

Cele 7 strofe sînt organizate pe principiul alternanței stricte între distihul cu 14 silabe, respectiv cu o silabă neaccentuată izolată în final, fragment dintr-un iamb incomplet, și distihul cu 13 silabe, fără această silabă și terminat într-un iamb complet. Primul distih utilizează rime feminine, al doilea, rime masculine. Schemele lor ar fi deci următoarele:

- |    |                               |
|----|-------------------------------|
| I  | V — V — V — V / V — V — V — V |
|    | V — V — V — V / V — V — V — V |
| II | V — V — V — V / V — V — V —   |
|    | V — V — V — V / V — V — V —   |

În ambele scheme metrice cezura cade între două silabe neaccentuate, în unele cazuri (vs. 2, 4, 8, 14) despărțind chiar două propoziții. Este remarcabil faptul că ambele personaje biblice care apar în poem, *Isus* și *Tatăl*, se află în poziția de rimă, dar corespunzătoare celor două tipuri, pe care le ilustrează separat. Este desigur hazardată presupunerea că Arghezi a dorit să sugereze ritmic

<sup>1</sup> *Versuri*. București, E.S.P.L.A., 1959, p. 81—82.



personajele poemului, dar în orice caz lectura textului conține o disociere ritmică, obscură și vagă deocamdată, între două „principii” care acționează alternativ.

Aceasta se precizează oarecum, atunci când urmărim vocalele accentuate ale poemului. Dintr-un total de 84, mai mult de o treime, 34, este formată din vocala *a* și diftongii *ea* și *oa*, iar 13, din vocala nazalizată închisă *î*, la care se adaugă 2 *î* și 11 *u*, o altă vocală închisă. Există deci o opoziție între o temă vocalică a maximei deschideri, „luminoasă” și o temă a maximei închideri, „sumbră”.

Forțe diferite par a se confrunta, deci, în planul sonor al poemului, însă lipsa de insistență a poetului ne face să nu le putem acorda un rol mai mare decât cel al unor *sugestii latente* ale textului, pe care analiza noastră le va găsi mai explicite în alte etaje ale expresiei. Un caracter asemănător îl au unele aliterații „săpînd s-a rupt lopata / sau ciocniri de consoane / mi-am împlîntat lopata tăioasă” care au efecte „locale” dramatizînd sonor acțiunea (mînuirea violentă a ceea ce vom vedea că este unealta cunoașterii), dar fără a indica o linie melodică intenționată.

Este importantă opoziția timpurilor verbale între versurile distihurilor. În 5 strofe din 7, versurile prime au verbul la perfectul compus al indicativului, iar versurile secunde, la imperfect. Primele notează acțiuni sau, mai bine zis, momente consecutive ale acțiunii personajului liric, iar celelalte *cadru* acțiunii, imobil în tot timpul acesteia. Opoziția reală este deci între efortul omului și rezistența unei zone înconjurătoare pe care n-o poate străpunge. Strofele a V-a și a VI-a nu mai conțin această opoziție. Prima începe ca și cele anterioare, dar fraza care se întinde în hemistihul al doilea al versului 9 și în tot versul 10, are verbele la mai mult ca perfect. *Tatăl* este văzut astfel ca o prezență anterioară momentului acțiunii, ca o permanență în străfundurile timpului. El nu intervine împotriva eroului simultan cu gestul său, ci acesta îl găsește acolo, la o *limită* obiectivă a razei sale de acțiune. „Ți-am auzit cuvîntul, zicînd că nu se poate”, spune Arghezi într-un alt *Psalm* (ed. cit., p. 31). În strofa a VI-a, opoziția timpurilor verbale se suspendă prin utilizarea și în versul secund tot a perfectului compus. După momentul de „criză” al acțiunii eroului (strofa a V-a), el se reîntoarce învins și decorul se contopește cu interiorul familiar, *odaia*, mișcarea revine la punctul inițial, versul 12 indică un nou punct de plecare, avînd deci funcția pe care o au de obicei versurile prime ale distihurilor. Finalul poemului, strofa a VII-a, reia opoziția morfologică sprijinind opoziția sensurilor celor două versuri, acum definitivă și ireductibilă.

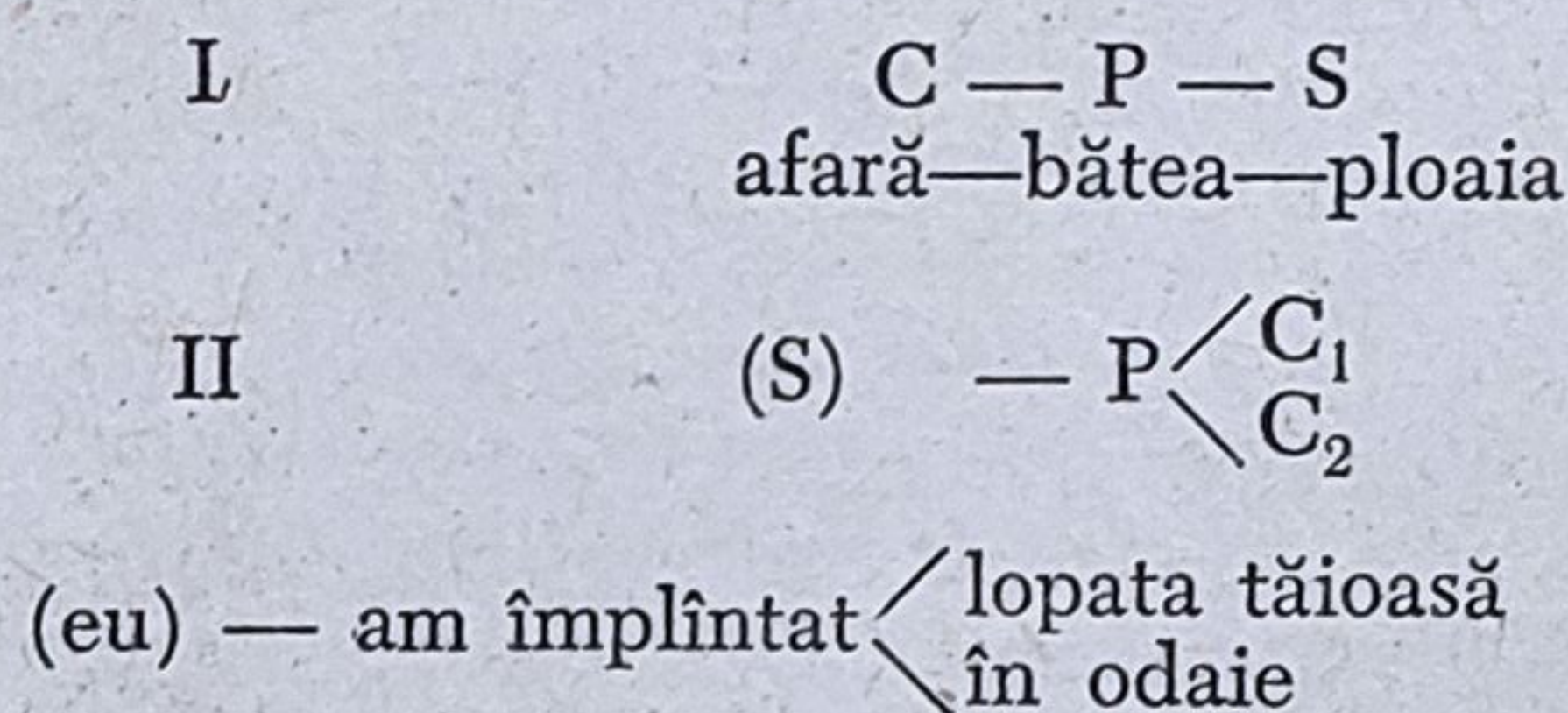
Pentru substantive, remarc utilizarea pluralului *timpuri*, ceea ce amplifică dimensiunile substantivului, de la cele ale individului, la cele ale istoriei omului, sau chiar la dimensiunile veșniciei. De asemenea este important procedeul lui Arghezi de a opune două forme morfologice diferite ale aceluiași cuvînt, separîndu-le prin cezură: *piscul* // în *pisc* (vs. 8) *Ceruri* // în *cer* (vs. 14). Importanța termenului pentru semnificațiile contextului crește astfel apreciabil.

Raportul dintre substantive și verbe este aparent de egalitate (25/23), dar în fond este favorabil verbelor. Dintre substantive, numai 10 au rol de subiect și în schimb 13 sînt complemente, dintre care 10, de loc, indicînd deci direcția



mișcării desemnate prin verbe. Astfel, factorul dinamic domină poemul care se constituie de fapt dintr-o suită de *gesturi* simbolice, fără coordonări spațiale și temporale exacte. Semnificativ este și numărul foarte mic al adjectivelor (4) la care se adaugă un singur atribut substantival, ceea ce denotă dezinteresul poetului pentru detaliile decorului ca și pentru valorile plastice. Puținătatea și vagul determinărilor trădează concentrarea aproape exclusivă a poetului asupra conflictului metafizic.

Desfășurarea sintactică a poemului sprijină jocul opozițiilor morfologice. Primele două strofe urmăresc două „fire” sintactice perfect separate și paralele. Versurile 1 și 3 sînt formate dintr-o singură propoziție dezvoltată, pe cînd versurile 2 și 4 de cîte două propoziții juxtapuse. Copula și din versul 3 îl leagă de fapt de versul 1 a cărui continuare este. Versurile secunde ale distihurilor nu sînt legate explicit, dar sînt identice informațional diferind numai prin ordinea — inversă — a celor două propoziții. Poetul configurează astfel un „prolog” prin care apare, de pe acum, separația dintre acțiunea rezolută a eroului și indiferența glacială a zonei ambiante. Schema sintactică a fiecărei propoziții în parte este de o mare sugestivitate, dramatică și simplă. În prolog sînt create două tipuri de propoziții, care vor rămîne în alternanță — strictă sau aproximativă — în tot restul poemului.<sup>1</sup>



În primul caz, P este fie verbal (*bătea, plîngea, s-au rupt*<sup>1</sup>), fie nominal (*era ploaie, era vînt, era cît lumea*). Insistența verbului a fi este semnificativă, situînd cuvîntul la cel mai mare număr de apariții al unui termen în text (6 explicit + 1 implicit = 7). Verbul capătă însă o puternică nuanță existențială, semnificînd întotdeauna (el nu apare niciodată în „versul eroului”, ci numai în „versul ambiantei”) prezența dură, indiferență, ostilă a unei *bariere metafizice*, de netrecut. *Era* oscilează astfel între valoare predicativă și copulativă, dar însăși oscilația este semnificativă.

Poziția în vers a verbului *a fi* este și ea semnificativă: în hemistihul al doilea din versurile 2 și 4, certificînd sec realitatea unui factor care apăruse prin acțiune violentă (*bătea*) în primul hemistih; în hemistihul 1 din versul 8 unde sparge brusc cadrul pînă atunci firesc al acțiunii, deschizîndu-i dimensiunea simbolică; atît în hemistihul 1 cît și în al doilea, în versurile 6 și 14, omogenizînd versurile, în primul caz printr-o opoziție a culorilor cu ecou în planul simbolic al poemului, în al doilea caz, printr-o generalizare tragică a imposibilității acțiunii întreprinse.

<sup>1</sup> P=predicat; S=subiect; C=complement; CL=complement de loc; CM=complement de mod; CD=complement direct; CT=complement de timp.



Acum (versul 14) orice aparență se prăbușește: lumea ostilă nu mai are o atitudine antiumană pe care eventuala acțiune a eroului ar putea-o surclasa, ci este o *prezență* pe care nimic n-o poate clinti pentru că este generală, se află peste tot, în adânc și în cer. Furtuna de afară (*vînt, ploaie*) devine astfel un „climat” metafizic, relevînd o ostilitate cosmică. „Bariera metafizică” sugerată de versurile 2 și 4 devine explicită în versurile 9-10.

Considerînd P aproape totdeauna verbal, cuvintele aflate pe locul III din propoziție au aproape totdeauna valoare de subiect, nu de nume predicativ, cum este aparent, ceea ce le sporește densitatea metaforică. C are valoare locală de obicei (*afară, în pisc, în cer, pe ceruri*), rareori modală (*săpînd*), încît analizarea sintactică continuă ar putea înlocui pe C, în schema de mai sus, cu CL sau CM. Dintre acestea, CL are o valoare poetică importantă, care va reieși prin opoziția creată între el și CM sau alte forme de C, din cealaltă schemă sintactică.

Aceasta din urmă este mai completă decît prima, introducînd mai mulți determinanți al lui S și P. Acum, subiectul este mereu același, inclus, desemnînd eroul liric. Opoziția subiectelor substantivele din primul tip de propoziții și a subiectului pronominal din al doilea tip are ca substrat poetic opoziția dintre multiplicitatea factorilor ostili, de fapt aspecte diferite ale unei singure substanțe proteice și unicitatea eului.

P este *totdeauna* verbal și aflat mereu pe locul I în propoziție (cu excepția subiectului — neexprimat). Am văzut mai sus intensificările primite pe cale morfologică.

C<sub>1</sub> aflat pe poziția a doua în frază este de obicei un complement direct (*lopata, odaia, pămîntul*) pe cînd C<sub>2</sub>, aflat pe poziția a treia în frază este de obicei un complement de loc (*în odaie; sub pămînt; din groapă, pe fereastră; la geamuri... pînă sus*). Remarcăm că CD este exprimat totdeauna prin substantive care denumesc obiectele *familiare* eroului *cu* care sau *prin* care pornește în acțiunea sa. După *a fi* (7) și adverbul *afară* (4) cuvintele *odaie* și *pămînt* au frecvența cea mai ridicată: 3 și, respectiv, 4. Insistența poetului, care evită și sinonimele și detalierea — prin alți termeni — a obiectelor, vădește o intenție de opoziție: *odaie / afară*. Opoziția semnifică cele două medii în care este angajat eroul. El pornește săpînd în odaie și sfîrșește prin încercarea de-a escalada piscul de afară pînă la cer, dar eșuează de fiecare dată. *Afară/odaie* sugerează opoziția exterior/interior, ale cărui sensuri le vom explora în continuare, în alte etaje ale expresiei.

Dintre substantivele complemente, în ordinea frecvenței apar următoarele cuvinte: *pisc* (3), *cer* (2), *lopata* (2). Acestea sprijină opozițiile fundamentale ale poemului: *pămînt*, aparține lumii dinăuntru, dar aruncarea lui *afară* duce la apariția *piscului* ca element al lumii externe; *cer* este un fel de continuare a acestuia, sprijinindu-se pe el; *lopata* este o unealtă valorificată exclusiv în lumea interioară. Iată deci că acești termeni intră într-o opoziție (cu excepția: *lopata*) mai puțin netă, ea ținînd de poziția „în spațiu”, dar suspendîndu-se cînd o privim din punct de vedere al materialului, care este același, sau al mișcării epice care determină *continuitatea* unuia în celălalt. Pentru prima oară găsim în text date care să sugereze o identitate de structură în adîncimea unei opoziții aparente,



Analiza în continuare a elementului C poate duce și la identificarea unui atribut, atunci când complementul este o sintagmă atributivă: *lopata tăioasă*. Aici este de altfel singurul punct al schemelor sintactice în care poate apărea atributul, ceea ce dovedește încă o dată ignorarea lui de către poet.

A doua schemă sintactică este uneori incompletă, sau cu mici variațiuni ca în versurile 7, 11 și 12, în care CD lipsește dar în schimb apar 2 CL (*la geamuri, pînă sus*) ori 1 CL și 1 CM (*pe unde au scoborît, prin timpuri*), ultimul exemplu indicînd și posibilitatea unui CL în propoziție subordonată. Versul 13 cuprinde astfel 3 propoziții prin amplificarea a 2 CD, la care se adaugă un CT (*atuncea*). Și în alte cazuri (vs. 3, 5) apar 3 C în total (2 CL + 1 CD). Variațiunile constituie ele însele un efect, ferind simetria, excesivă, altfel, de monotonie.

„Virtuțile” schemelor sintactice nu apar numai prin declanșarea unui complex sistem de opoziții și simetrii, ci și prin mularea lor epică, prin *mișcarea* lor. Am văzut că prologul poemului, strofele I și a II-a, reprezintă o încadrare exactă a schemelor sintactice. Cu versul 6, un semn nou de punctuație inițiază conectarea celor două propoziții de tip I, care se explicitează în versul 8 prin copulă, aflată exact pe cezura, despărțind și cele două apariții sintactice diferite ale cuvîntului *pisc* și „lansînd” astfel în poem personajul biblic, Isus. În schimb, la nivelul primului vers, copula a dispărut în favoarea juxtapunerii. Așa cum versurile 2 și 4 inversau propozițiile fără să le schimbe, strofele a II-a și a IV-a inversează raporturile între propoziții la cele două nivele ale distihurilor.

Strofa a V-a reprezintă momentul de criză al poemului și în sintaxă, așa cum perturbase și opozițiile morfologice precedente. Schema sintactică I, întrebuințată pînă acum numai în versul al doilea al distihului, apare în primul hemistih al primului vers. În continuare întîlnim o frază *complet* inedită, care marchează apariția Tatălui, blocînd acțiunea eroului. Un procedeu sintactic specific lui Arghezi, amînarea termenului cheie prin apariția în text a unor substituiți metaforice sau pronominale, care-l preced, proiectează substantivul *Tatăl* la sfîrșitul frazei, dar îl anunță printr-o propoziție subiectivă *Cel ce-o știrbise* și două pronume *-l* și *-i*. În plus Arghezi introduce o propoziție incidentă, formată dintr-o interjecție *iată* cu rol predicativ și complementul pronominal *-l*, ceea ce produce o *dislocare sintactică* a frazei, alt procedeu specific sintaxei argheziene. Este organizată astfel o adevărată intrare în scenă a *Tatălui* bazată pe dezorganizarea totală a mersului previzibil al frazei, așa cum prezența lui blochează net progresul pînă atunci continuu al lopatei. Cunoașterea umană, aproape sigură de victorie prin simpla perseverență, este oprită brutal înăuntrul unor graniți de netrecut. Incidenta este de fapt singurul comentariu al poetului, singura lui apariție explicită. El izbucnește violent, acuzînd direct, creează totodată o rimă rară, aproape prețioasă (*iată-l/Tatăl*), ca și cum aceasta ar fi singura rimă posibilă numelui unui personaj omnipotent.

Strofa a IV-a revine la schema a doua sintactică, dar, ca și la nivel morfologic, suspendă opoziția prin generalizarea schemei în ambele versuri. Exprimînd amîndouă acțiunea eroului, ele sînt cuplate prin dublă copulă, reluînd



legătura similară, dintre versurile 1 și 3, așa cum și acțiunea însăși a eroului se relansează de la punctul Ø — odaia.

În fine, ultima strofă readuce formulele sintactice din prima strofă, cu unele variații semnalate mai sus. Prin acestea, ea este o revenire, dar nu în cerc, ci în spirală. Speranța inițială a dispărut, evidenta imposibilitate a cunoașterii, după eșuarea tuturor eforturilor, readuce ordinea cosmică tulburată de săpător, dar o ordine intangibilă și noncognoscibilă.

Lexicul lui Arghezi este relativ simplu, fără arhaisme frecvente în alte poeme, fără termeni de ritual sau din lexicul tehnic popular. Singurele cuvinte cu iz popular, *știrbire* și *am scoborît* nu configurează o atmosferă specială și nici nu intenționează să o facă.

Într-un poem de 14 versuri, existența a 8 cuvinte cu un număr total de 30 de apariții însumează 30% dintr-un ansamblu lexical de 106 cuvinte. Extrema concentrare lexicală a poemului demonstrează obstinarea poetului în planul simbolic și refuzul hotărât de a aluneca în ornament. Am văzut mai sus opozițiile create între cuvintele cu frecvență superioară lui 1 (am inclus și verbul *bătea* — 2 apariții). Cuvintele cu frecvență minimă sînt atrase în cîmpurile semantice determinate de primele. *Fereastră* și *geamuri* marchează astfel granița dintre lumea exterioară și cea interioară, locul prin care este aruncat afară *pămîntul* subteran ce se va metamorfoza în *pisc*. Întîlnim aici un alt procedeu arghezian foarte răspîndit: utilizarea sinonimelor sau a termenilor foarte apropiați în cîmpul semantic respectiv, pe firul cărora un obiect, devenit ulterior simbolic, circulă prin tot poemul.<sup>1</sup> Pe lîngă *fereastră* și *geamuri* întîlnim verbele *s-a rupt* și *o știrbise* care denumesc acțiunea Tatălui, mai întîi printr-un verb reflexiv, legat de *lopată* și apoi direct prin tranzitivul *știrbi*. Ca și *pămînt*, *pisc*, *cer*, cele două verbe corespund pe orizontala versului 2, prin pozițiile lor simetrice față de cezura. Tot în poziții simetrice (finalurile hemistihclor din vs. 6) se află și termenii *negru*, culoarea pămîntului și *albastră*, perdeaua lui. Pămîntul scos din adînc capătă culoarea numai cînd este aruncat *afară* și devine, în acest stadiu (strofa a III-a), un element al ambianței, integrat schemei sintactice corespunzătoare. *Negru* este o culoare sumbră, ostilă, sugerînd adîncimea insondabilă din care este scos pămîntul dar și posibilitățile unor viitoare culori de a țîșni din el, reorganizări cromatice dintr-un haos amenințător. *Perdeaua pămîntului* este o metaforă care pornește de la modul foarte verosimil de a zări pămîntul scos afară, de către cel ce sapă înăuntru, *prin* perdeaua de la fereastră. Transferul metaforic merge însă mai departe prin indicația culorii: așa cum perdeaua atîrnă la fereastră, privitorului dinăuntru i se pare că cerul atîrnă peste movila de pămînt. Printr-o metaforă amplă Arghezi sugerează, prima oară în poem, prezența cerului ca element decisiv al ambianței. Înălțarea pămîntului spre cer se produce în strofa următoare, a V-a, unde apare, sublimat, termenul *pisc*. Drama imposibilității coborîrii nelimitate în adînc nu s-a produs încă, termenii „externi” apar doar prezentați. Sărînd două strofe, abia în ultima, a VII-a, termenii apar expliți.

<sup>1</sup> Pentru urmărirea mai riguroasă a procedului, cf. analiza noastră la poemul *Un cîntec*, din acest volum.



Ambele apariții ale cuvîntului *odaie*, în prolog și în versul 12, menționează punctul zero, inițial, al descinderii sau ascensiunii metafizice. Momentul II (cf. adverbul *din nou*) consecutiv primului eșec aduce și un important atribut, *goală*, cu rezonanțe simbolice. Pornind de la faptul concret al scoaterii pămîntului *din* odaie, Arghezi lărgeste semnificația cuvîntului, sugerînd vidul existențial. Trambulină a absolutului, *odaia*, prin ambianța ei familiară, semnifică și existența lipsită de sens, din care eroul vrea să evadeze în căutarea unui sens. Urmînd o derivație a acestui sens, „odaia săpată în pămînt” ar putea aminti un cavou. Existența cotidiană, lipsită de sens, este cea a unui „mort-viu”. Întorcîndu-se atunci intenționat spre forarea zonei moarte a sufletului său, eroul speră să găsească la capătul sepulcrului ieșirea înspre o altă viață, autentică.

Odaia nu este numai vidă ci, și sufocantă: *mi-a fost urît* este o expresie populară tipică, marcînd un complex de stări sufletești pe care Arghezi îl transfigurează metafizic. Nu-i este urît din dragoste, ca de obicei în lirica populară, ci din sentimentul ratării primului efort metafizic. Adverbul *din nou* indică, totodată că sentimentul respectiv („mi-a fost urît”) a fost cunoscut și *înainte* (cf. „existența vidă”) de primul efort de cunoaștere (săparea odăii) și este probabil că a și determinat angajarea în această acțiune. *Urîtul* se transformă acum din nouă în acțiune dar, după al doilea eșec, nu mai urmează nimic, *a-mi fi urît* devine metafora și definiția *condiției umane*.

Trei atitudini fundamentale sînt schițate în poem: a eroului, energică, după cum o indică întreaga mișcare a poemului, ca și verbele, intensificate cum am văzut, ale săpării — precum și atributul *tăioasă* și a Tatălui, vizibilă în strofa a V-a și a lui *Isus* (*plîngea*). Acesta din urmă este mai puțin explicat în poem, gestul său pare enigmatic. Isus, simbol biblic al suferinței umane, nu apare niciodată *plîngînd*, căci suferința lui înseamnă totodată o redempțiune. Aflat în *pisc*, care este *cît lumea* (plînsul lui este deci integrat dramei omului), Isus pare iscat din chiar pămîntul acumulat prin săparea în adînc. Plînge atunci el pentru că numai o extraordinară suferință l-a făcut pe erou să foreze cu disperare în adînc, plînge el pentru că *știa* inutilitatea efortului, pentru că nici prima nici a doua încercare a omului, pe care o presimte, de a se ridica pînă la el, în *pisc*, nu va reuși? Plînge neputința de a-l ajuta pe om, sau poate inutilitatea propriului său sacrificiu care nu a putut salva omul, aflat și astăzi în aceeași tragică încercuire metafizică? Această ultimă posibilitate pare mai probabilă prin continuitatea termenilor *pămînt* și *pisc* ca și a acțiunilor omului, de forare în odaie și de escaladare, ipotetică, a piscului. Isus ar fi vrut atunci, prin sacrificiul său, să „compenseze” eșecul omului în fața Tatălui, ar fi vrut să obțină salvarea omului zdrobit de interdicția divină. Această încercare de „răscumpărare” nu reușește însă, plînsul lui Isus înseamnă pierderea oricărei nădejdi. Arghezi face astfel o surprinzătoare sinteză biblică, sugerînd neputința zeului creștin în fața unui Iehova aspru și răzbunător, înconjurat de fulgerele Vechiului Testament. Această interpretare argheziană, atît de puțin conformă cu dogmele religiei, indică încă o dată, în mod evident, că poetul a utilizat elementele biblice, în scop *poetic*, pentru a amplifica dezbateră lirică a destinului omului.



tot așa cum, în alte epoci literare, poeții au apelat la mitologia greco-latină.<sup>1</sup> Plînsul lui Isus, brusc întrezărit, cu nimic pregătit și cu nimic explicat în continuare, conține, probabil, toate acestea sugestii și enigma constă numai în dificultatea de-a alege între ele. Arghezi, poet prin excelență ambiguu, păstrează adesea în poemele sale asemenea zone clar-obscur, ferite parcă de indiscreția cercetătorilor.

Imaginile și puținele metafore ale poemului configurează o situație perfect verosimilă. Dacă acceptăm punctul de plecare, este drept că insolit, bizar, ca un om să sape în propria lui odaie, primele 7 versuri nu fac decît să descrie „realist” această scenă.

Apariția bruscă a lui Isus (vs. 3) și a Tatălui (vs. 9-10) deschide scenei o dimensiune supranaturală. Acțiunea de a săpa este blocată în pragul unei alte lumi, nu de o *rocă tare*, cum era firesc, ci de interdicția divină care se „relevă” numai prin densitatea materiei (*moaștele-i de piatră*). Metafora (*moaștele*) indică în plus o prezență străveche, osificată de veșnicie, a unui zeu poate mort dar al cărui ordin nu poate fi nici acum călcat. Este aici și un element de *absurd*, nu numai în limitarea inacceptabilă a posibilităților omului în ciuda elanurilor sale, dar în chiar refuzul metafizic care i se opune, printr-o decizie nu numai injustă și injustificabilă, dar și nejustificată, arbitrară și supraviețuind chiar autorului ei prezumtiv.

Isus, prin contrast, nu refuză salvarea, dar plînge imposibilitatea ei. El reprezintă numai parțial eșecul celei de-a doua întreprinderi umane. Finalul poemului arată imposibilitatea escaladării cerului, dar, *în acel moment*, Isus nu se mai află în *pisc*. Albastrul cerului a dispărut, e noapte totală, numai o stea scîlbește în imensitatea negrului generalizat (opозиția culorilor din vs. 6 s-a suspendat prin stingerea uneia dintre ele), ca o speranță, poate, dar inaccesibilă.

Este aici poate și o ușoară intenție temporală, a trecut poate un anume timp, al experiențelor eroului, cînd cerul trece și el de la albastru la negru. Nu este însă un timp real pentru că versul 11 menționează întoarcerea *prin timpuri* a eroului în odaie, ci un timp metafizic, marcînd eșecul omului de-a lungul întregii sale istorii umane. *Steaua* a luat locul lui Isus deci, pe dimensiunea verticală, ca vîrf al săgeții care începe de la *ferastră* la *pisc*. Isus plîngea, steaua indică o existență superioară, la care omul nu ajunge. *Dispariția* lui Isus este consecutivă *plînsului* său și certifică, definitiv, imposibilitatea lui de-a ajuta omului să spargă interdrecția divină. Apariția *stelei* înalță perspectiva de la *pisc*, la *cer*. Primul termen conținea o posibilitate, pe care al doilea o dărimă definitiv. Ea este de altfel izolată (substantiv la numărul singular) într-un infinit cosmic (*ceruri* = substantiv la numărul plural) în care nimic altceva nu mai există.

*Era tîrziu* este verbul care marchează verdictul asupra omului. Expresia verbală, impersonală, sugerează, din nou, caracterul arbitrar al hotărîrii unui zeu

<sup>1</sup> „În măsura în care exprimă o concepție, un mod de gîndire, o filozofie, invocarea divinității reprezintă, într-o operă literară, tributul plătit de autor idealismului mistic, spiritualismului. Arta nu rămîne însă ideologie nudă. La marile creații — este și cazul liricii argheziene — crusta gîndirii eronate este spartă și sfărîmată, lăsată în urmă de erupția imaginilor pline de clocot, ce condensează superb fie minuțioase și pătrunzătoare observații asupra realității obiective, fie tumultoase experiențe sufletești” (D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*. București, E.P.L., 1965, p. 128—129.)



necunoscut „Tatăl”. Atuncea este momentul constatării primului eșec și al dorinței de-a întreprinde o nouă încercare. Printr-un verb la perfectul compus, *am voit*, Arghezi indică o acțiune încheiată. Eroul *a voit* să urce, nu *a urcat* însă, pentru că *în cer era târziu*. Dezechilibrul constitutiv între cele 9 versuri acordate primei acțiuni și cele 2 acordate celeilalte se explică prin faptul că acesta din urmă rămîne la stadiul intenției. Omul a vrut să fie în pisc, a dorit deci să realizeze calitatea lui Isus care se afla tot în pisc. El a încercat condiția divină pentru că se sufoca în cea umană, și asta deși observă că Isus *plîngea*. Accesul în pisc care ar fi făcut posibil accesul în cer este totuși singura posibilitate a omului de a fi. Verbul are aici o puternică, subliniată (poziție în rimă, valoare sintactică de propoziție) valoare existențială. Omul dorește să intre astfel în calitatea *existenței*, adică în aceea acordată pînă atunci în poem, doar obiectelor de ambianță, singurele, cum am văzut, deservite de verbul *a fi*. Pentru aceasta el era gata la orice încercări (*am voit să sui*), dar totul este în zadar. Sclipitul stelelor apare astfel ca un semnal al interdicției, o valoare care se suprapune peste celelalte două, a promisiunii, valoare oarecum tradițională în poezie și a atestării unei alte lumi. Steaua se află în cer, peste pisc, dar peste un pisc *vidat* de prezența lui Isus. „O stea era pe ceruri” *pentru că* „În cer era târziu”. Juxtapunerea propozițiilor are o nuanță cauzală și în acest caz valoarea de semnal a stelei este certă. Legătura implicită poate fi și adversativă *dar era târziu*, ca și concesivă *deși era târziu*, lucru facilitat și de opoziția *ceruri / cer*. În acest caz apare mai subliniată valoarea de speranță, în contrast cu interdicția manifestată în ultimul hemistih. Multiplele valori ale stelei nu modifică însă valoarea unică a constatării irefutabile: *În cer era târziu*. Adverbul sugerează perfect ideea poemului. Cerul nu este inexistent, posibilitatea de-a ajunge acolo există și ea (*pămînt, pisc, Isus*), dar acțiunea omului începe *prea târziu*. Omul bate prea târziu la niște uși care s-au închis pentru el. Această întârziere se datorează poate inițiativei greșite a omului, pentru că s-a irosit în uriașă muncă de forare de pînă atunci. Omul a pornit într-o acțiune cu speranța că ea este cea bună, dar a înțeles *prea târziu* că este imposibilă, eronată.

Eroul poemului se mișcă așadar în jos și în sus pe o verticală, care are un moment zero — *odaia*, un punct minim, *moaște de piatră*, și un punct maxim, *stea*, ori *cer*. Acestor termeni le corespund, în aceeași simetrie față de momentul zero, personajele biblice *Tatăl* și *Isus* prin care se „întrepează” limitele acțiunii umane. Zona care acoperă partea inferioară a verticalei, sub zero, este constituită de *pămînt*; el devine *pisc* în zona superioară, prin intermediul uneltei omului, *lopata*.

Poemul este deci o evocare simbolică a dramei omului care încearcă să-și depășească, prin cunoaștere, condiția umană. Prima încercare este coborîrea în sine, care atinge însă o zonă sterilă, peste care nu mai poate trece. A doua încercare constă în proiectarea datelor obținute prin cunoașterea de sine (*pămînt — pisc*) în zona divină, dar nici aceasta nu reușește. Cunoașterea interioară și saltul în absolut se lovesc de interdicția lui Dumnezeu, care nu poate fi cunoscut prin nici un mijloc și chiar Isus plînge neputincios în fața legii de bronz. Cunoașterea limitată a omului îl sortește pe acesta unei bîlbîiri lipsite de sens, *între două nopți*, cea din sine și cea de afară, amîndouă insondabile.



În acest fel, poemul se atașează tematicii *Psalmilor*. Ca întotdeauna în acest ciclu, Arghezi atacă tragicul destin al omului de-a tinde spre absolut, fără a-l putea atinge. Cunoașterea lui Dumnezeu este cunoașterea absolutului și Isus are aici rolul îngerului pe care Tatăl nu-l mai trimite poetului, ca pe vremea lui Iosif. Drama *încercuirii metafizice* amintește versurile psalmului care sfârșește astfel: „Sînt Doamne, prejmuir ca o grădină, / În care paște un mînz“ sau cele aparținînd altui psalm: „Piscul sfîrșește-n punctul unde începe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit. / Am alergat și-n drum m-am răzvrătit. / Și n-am scăpat din zarea mării stepe“.

*Între două nopți* este deci un poem simbolic, dar nu simbolist. Arghezi evocă o scenă simbolică, începînd-o verosimil și alterîndu-i treptat liniile pentru a forța apariția sensurilor adînci. Distanțat de poezii simboliste, el nu folosește tehnica muzicală a sugestiei sau a sinesteziilor, ci o tehnică de mare simplitate, bazată pe raporturile evidențiate de context între imagini cheie, în cadrul unei structuri sintactice de-o mare simetrie. Arta lui Arghezi constă mai mult în mînuirea sintaxei și a contextului decît în a crea eufonii și imagini insolite. Structura sonoră ca și cea morfologică am văzut că sugerau deja existența a două forțe care se înfruntă. Acest fapt este mai puțin o intenție secretă, ca la alți poeți, cît un rezultat firesc al organicității poemului, care determină „de la sine“ ecouri dintr-un plan în altul al expresiei. Structura sintactică și cea semantică au precizat însă forțele în luptă, efortul de cunoaștere al omului, și refuzul divinității de-a permite revelarea, printr-o mare varietate de simetrii, opoziții, sugestii ale contextului. Poet de subtile convergențe poetice, Arghezi își tratează textul mai mult ca un arhitect decît ca un compozitor, mai atent la jocul arca-delor și la săgeata turlei, decît la ecourile acordurilor.

# UN CÎNTEC

Țesînd mătasea, în urzeală  
Am prins fir, din stea, de beteală.

Țesînd cînepa și lîna creață  
Am prins cîlți și zdrențe de ceață.  
5 În fuiorul de in s-a strecurat  
Un tighel de sînge-nchegat.  
Și dac-am țesut cu timpul clipa  
Mi s-a prins în furcă aripa.

Doamne din Cer,  
10 Sînt nepriceput ce să cer  
Pe borangic, pe dimie și pînză.  
Datornicii vor să mi le ia, să le vînză.



- 15 Mai am ascunse două covoare  
Care nu sînt pentru feluri de picioare  
Și niște cămeși, niște fote și niște bete  
Care nu sînt nici pentru muieri, nici pentru fete.  
Erau pentru trupul nou al Sfintei Mării,  
Pentru cînd va trece cîmpul prin bălării.  
Le păstrez la mine,  
20 Însă ca pe niște odoare străine.  
Le-am muncit  
Dar nu le-am iscusit.  
Le-am lucrat, nu le-am făcut.  
Am fost ca un ostenitor mut  
25 Care-a grăit și nu și-a dat seama:  
Eu am prins numai războiul și scama.

- Pot eu, Isuse, răbda  
Să văd deasupra sfintelor odoare  
Crucea ta,  
30 Semn de vînzare?<sup>1</sup>

*Un cîntec* este una dintre „artele poetice” argheziene mai puțin discutate de istoricii literari pentru care, *Testament* rămîne poemul consacrat. Nu vom analiza, de data aceasta, decît structura imagistică a poemului, nu și cea fonetică, morfologică, sintactică sau lexicală, pe care ne vom mărgini să le sondăm numai în cazuri de strictă necesitate.

Reliefarea valorii simbolice a unor termeni ca și „ierarhizarea” lor este obținută de Arghezi prin interacțiunea continuă dintre cuvînt și context. Poemul nu se cristalizează în jurul unui singur termen simbolic, tehnică relativ mai simplă, ci „crește” prin contribuția consecutivă a numeroși termeni, care abia în perspectiva finală apar ca avînd o semnificație specială, dincolo de sensurile proprii sau metaforice, vizibile în chiar momentul întîlnirii lor în lectură. Raporturile dintre termeni sau dintre imagini au un caracter *inaparent* și pentru a le realiza trebuie să avem mereu în vedere acțiunea modelatoare a contextului, înțeles ca o suită de unități din ce în ce mai ample, conținute progresiv, una în alta: cuvîntul în vers sau frază, aceasta în strofă și ea, la rîndul ei, în întregul poem.

Strofele I și a II-a sînt construite prin paralelismul a două tipuri de versuri: primul conține verbul *țese*, de obicei la gerunziu, al doilea verbul *prinde*, totdeauna la perfectul compus. Opoziția lexicală și morfosintactică a acestor două versuri determină și opoziția a două linii imagistice, exprimate prin complementele directe ale celor două verbe, reprezentînd, prima, „pînza” întinsă la război și a doua, „firul” cu care lucrează țesătorul. Prima serie cuprinde cuvinte cu sens propriu care configurează o scenă reală de țesut: *mătase*, *cînepă*, *lînă*, *in*. A doua serie este metaforică, mai bine zis cel puțin *dublu* metaforică.

<sup>1</sup> *Versuri*, București, E.S.P.L.A., 1959, pp. 197—198.



Primul sens metaforic aparține sintagmei cu rol sintactic de complement: *fir, din stea, de beteală* (=raza stelei); *cîlți și zdrențe de ceață, tighel de sînge*. Al doilea sens se datorește relației dintre această sintagmă și verb, ceea ce generează o metaforă verbală: *am prins . . . zdrențe de ceață* etc. Această relație din urmă proiectează lanțul metaforic în unitatea contextuală de care ne ocupăm, organizată după principiul paralelismului. Acțiunea concretă de a țese este cuplată cu o acțiune metaforică, „așteptînd” semnificația generală și *unificatoare* care li se va da. Versurile 7-8 sînt primul „semnal” al acestei semnificații: „pînza” și „firul” apar acum în același vers (*am țesut cu timpul clipa*), iar verbul a *prinde*, utilizat la reflexiv, indică, pentru prima oară, nu un obiect exterior, ci *aripa*, constitutivă omului. Dimensiunea temporală, introdusă cu cele două laturi contradictorii, efemerul și veșnicia, deschide scena țesutului spre evocarea globală a omului, sugerată deja de versurile 5-6 în care *se strecura un tighel de sînge*. Paralelismul morfo-sintactic al strofei determină „transferul” intenției metafizice din versurile 7-8 asupra elementelor simetrice aflate în versurile precedente. Dacă în pînza țesătorului este prins un fir de veșnicie, celelalte fire nu au semnificații egale? Metafora *ceții* ar fi, atunci, mai mult decît o metaforă.

Întîlnim aici un procedeu arghezian extrem de frecvent, de interacțiune termeni / context (*Termen* poate fi ori un cuvînt, ori o unitate contextuală inferioară): *referințele regresive sau anticipative*. Un termen aflat în versul 7 acționează regresiv în sensul că precizează sensul unui termen precedent. Această precizare este uneori foarte concretă, alteori înseamnă, ca în cazul nostru, mai mult o indicare a *direcției* semnificației, acționînd ca un semnal al acesteia din urmă. Prezența *timpului* în pînza țesătorului nu specifică sensul exact al celorlalte „fire”, dar atrage atenția că acestea au un asemenea sens, că trebuie să urmărim deci figura pe care ele o vor desena pe pînză pînă la sfîrșitul poemului, fără să ne mulțumim doar cu cromatismul aparent al metaforelor.

(Există și referiri anticipative între termeni din această unitate și termenii din unitățile contextuale consecutive, care nu funcționează însă în poemul de față. De obicei, acest tip de referință acționează prin „anunțarea” unui termen prin mijlocirea unor substitute sinonimice sau pronominale, „așteptarea” amplificînd ponderea lui în poem.)

*Un cîntec* împletește procedeul „referințelor” cu cel al „firelor multiple” prin care obiectele circulă, metamorfozate, prin tot poemul. Cuplarea celor două serii imagistice (versul 1—8) și a fiecărei perechi de termeni simetrici în parte conduce, păstrîndu-se analogia cu munca propriu-zisă a țesutului, la crearea unor *țesături* care apar în strofa a treia (versul 11): *borangic, dimie și pînză*. Strofa următoare urmărește și mai departe procesul de fabricație, numind *obiectele de veșmînt* corespunzătoare: *cămeși, bete, fote* (versul 15). În fine, versurile 20 și 28 prezintă un termen global *odoare, sfinte odoare*, pe care le anunță (versul 18) și le reia (versurile 21, 22 și 23) pronumele personal *-le*.

Firele din urzeală desenează deci, în ultima instanță, obiecte de ritual, pe care țesătorul ar dori să le aducă prinos zeilor. Ele converg în acest obiect și denumesc totodată părțile lui constitutive. Cînd cititorul realizează sensul *odora-relor* de simbol al operei de artă, îl generalizează în chip firesc asupra întregului poem. De data aceasta la nivelul *întregului* text, *referința regresivă* produce



*simbolizarea* tuturor termenilor. Ceea ce paralelismul acelor serii imagistice și apoi referința (la nivelul acelei unități contextuale doar) din versul 7 sugera încă dinainte, în strofa I și a II-a, devine acum o certitudine. *Mătasea*, *cînepa* etc. devin simbolice prin *aceleași* forțe pentru care sînt și metaforele *fir din stea*, *zdrențe de ceață* etc. Desigur, ca la orice simbol, este oarecum dificil să deducem din acestea termenii simbolizați. Beteala firului din stea sugerează, pentru primul termen, Frumosul, un frumos absolut pentru că aparține *stelei*, lumii de dincolo (În poemul *Ora tîrzie*, tot din ciclul *Versuri de seară*, *steaua polară* este tot un simbol al absolutului.). *Ceața* semnifică aproape întotdeauna în poezia lui Arghezi neantul, incertitudinea, moartea. *Sîngele* semnifică suferința, în mod tradițional, *Aripa* este și ea un simbol frecvent al setei de absolut, dar la nivelul cunoașterii sau revelației, nu al artei. Opoziția *timp/clipă* are sensul, iarăși curent la Arghezi, al opoziției *veșnicie/efemer*, foarte posibil deci în același context cu simbolul *aripă*.

Delimitînd termenii metaforici (la care observăm transferul de sens metaforic ca relație comparativă între 2 termeni constitutivi) de simboluri (la care nu constatăm acest transfer), dar menționînd și valoarea simbolică ce se *suprapune*<sup>1</sup>, prin influența contextului, asupra celei metaforice, la primii termeni, obținem următorul tablou, în care, pe verticală urmărim elementele constitutive ale operei de artă, iar pe orizontală derularea „firelor” care le poartă prin întregul poem:

Nr.	1	2	3	4	Termeni simbolizați
	Simboluri	Metafore simbolice	Simboluri		
	Materia primă		Țesături	obiecte de vesmînt	
	Complementele verbului <i>țese</i>	Complementele verbului <i>prinde</i>	Rezultatele acțiunilor <i>țese + prinde</i>		
1	Mătasea	Fir de beteală din stea	Borangic	—	Frumosul absolut
2	Cînepă, lînă	Cîlți și zdrențe de ceață	Dimie	Bete, fote	Incertitudine; neant; moarte
3	In	Tighel de sînge	Pînză	Cămăși	Suferința umană
4	Timpul, clipa	Aripa	—	—	Cunoașterea abso- lutului

Opera de artă nu este însă definită numai prin elementele constitutive, ci și prin forțele externe care acționează asupra ei. În afară de țesător, care apare

<sup>1</sup> Cf. articolul nostru: *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în: „Studii de poetică și stilistică”. București, E.P.L., 1966.



numai ca subiect implicit al tuturor predicatelor, constatăm și prezența ostilă a *datornicilor*. Ei vin să *vîndă* opera țesătorului, deși acesta, inocent, nu știe ce să *ceară* pe ea. Vînzarea are astfel un sens de rapt (*vor să mi le ia*), dar și de trădare, din partea artistului, a idealului și principiilor care l-a călăuzit. Strofa a III-a prezintă primejdia externă care se abate asupra operei, strofa a IV-a și a V-a prezintă modalitățile creației, după ce primele două strote indicaseră materialele de lucru ale acesteia. Aparenta alcătuire la întîmplare a poemului își găsește aici o primă dezmințire, Arghezi intenționînd o dezbatere „largă” a problemelor, în spiritul unei autentice *arte poetice*.

Țesăturile *ascunse* nu au fost lucrate cu o finalitate practică, nefiind *nici pentru muieri, nici pentru fete*. Totuși arta nu este o gratuitate pură, un joc estetic, inutilitatea concretă fiind numai un mod de a-i sublinia direcția metafizică. Versurile 7—8 oferă opera de artă, ca o ofrandă, Fecioarei Maria, înțelegând ca o faptură supranaturală (este evidentă opoziția, în sensul biblic al fecioarei-mamă, între *Maria*, pe de o parte și *muieri și fete*, pe de altă parte, creaturi umane, pentru care principiul divin al nașterii neîntinate este imposibil), aparținînd deci lumii absolutului, dar cunoscînd și un intermezzo al încarnării umane. Trecerea cîmpului prin *bălării* sugerează acest din urmă sens și reprezintă, totodată, un moment de extremă suferință pe care darurile țesătorului o pot alina. *Bălării* are de altfel sensul de suferință, chiar de încercare și în alte poeme argheziene din același ciclu, unde aluzia divină lasă loc evident termenului uman: „Treci peste tine, ca peste un drum închis / Și nu spune cine te-a trimis / Treci prin pirul negru și *bălăria* groasă / Ca un cîine care se întoarce acasă //” (subl. ns.) (*Ora rece*, Versuri, ed. cit., p. 174).<sup>1</sup> Este util de menționat aici sensul optativ al imperfectului indicativ *erau*, exprimînd speranța discretă a țesătorului, opus prezentului verbelor din momentul intervenției datornicilor și perfectului compus al verbelor din momentul creației. Viitorul *va trece* din versul 18 deschide o perspectivă neașteptată, munca situîndu-se *înaintea* patimilor Mariei și lui Isus, sau, mai bine zis, într-un *timp mitic*, în care nu acționează cauzalitatea și cronologia umană, ci cea sui-generis a artei. Pe fundalul întregului poem (în continuare va reapărea perfectul compus pentru momentul modalitatea creației), versurile 17—18 constituie singurul punct în care poemul alunecă în *ireal* prin sugestiile modale ale verbelor, într-o lume a absolutului căreia îi este *destinată* opera, dar în care artistul presimte că nu va intra niciodată.

Simbolul ales pentru această lume este unul biblic, după o tehnică frecventă în opera lui Arghezi, care nu trebuie confundată cu o atitudine mistică, ce presupune cufundarea individului într-o realitate supratereastră care i se relevă prin extaz, adică prin anularea a tot ceea ce reprezintă rațiune și individualitate istorică. Poemele argheziene evocă o dramă a cunoașterii, în sensul imposibilității individului de a atinge o asemenea lume, fapt din care decurge și îndoiala asupra existenței unei asemenea lumi. Simbolurile biblice, instrumente artistice între multe altele, sînt întrebuițate de aceea nuanțat: Dumnezeu reprezintă obișnuit *interdicția* sau limită insurmontabilă a cunoașterii, pe cînd Isus și Maria au rolul promisiunii sau consolării<sup>1</sup>. Iată de ce ofranda

<sup>1</sup> Cf. analiza noastră la poemul *Între două nopți*, din acest volum.



țesătorului se adresează, ca și strigătul îndurerat din final, acestora din urmă și nu „Tatălui“ inaccesibil. Trebuie remarcat de asemenea sensul de simbol al suferinței umane, pe care-l au aceste două personaje, ceea ce explică apariția lor în momentele în care poetul își cîntă durerea, după cum Dumnezeu apare în momentele în care el își blestemă neputința. Tocmai de aceea, soliditatea țesătorului pentru suferințele Mariei (vs. 17—18) apare, firesc, ca o finalitate a operei de artă, alături de elanul cunoașterii spre absolut.

Strofa a V-a (vs. 19—26) modifică brusc linia desfășurării poemului, cu un procedeu specific lui Arghezi, *schimbarea perspectivei*. Pînă acum țesătorul își evocase opera ca și amenințarea ei de către datornici, care părea a fi singura posibilă. Iată că acum, neașteptat, opera este judecată dintr-o *perspectivă interioară* care descoperă ochilor uimiți ai cititorului deficiențele interne, fisurile strecurate în puncte unde intenția inițială a artistului s-a întîlnit cu capacitatea sa concretă de creație. Schimbarea de perspectivă este marcată de conjuncțiile adversative *însă*, *dar* și de opoziția semantică și morfologică a verbelor. Țesătorul *a lucrat* cu meșteșug, utilizînd, cum am văzut, cele mai diferite „fire“, dar n-a *făcut* opera; elaborată îndelung, ea n-a putut prinde scînteia unică, în ea n-a țîșnit spontan inspirația supremă. Munca lui a fost instinctivă, meșteșug empiric al unui *ostenitor*, dar n-a reușit să prindă clipa supremă, care, chiar dacă a existat n-a fost remarcată (un *ostenitor mut* / care a grăit și *nu și-a dat seama*). Opera a rămas exterioară, tehnică goală (vs. 26), trădînd intenția artistului de a crea o ofrandă, niște *odoare străine*, deci, departe de menirea lor.

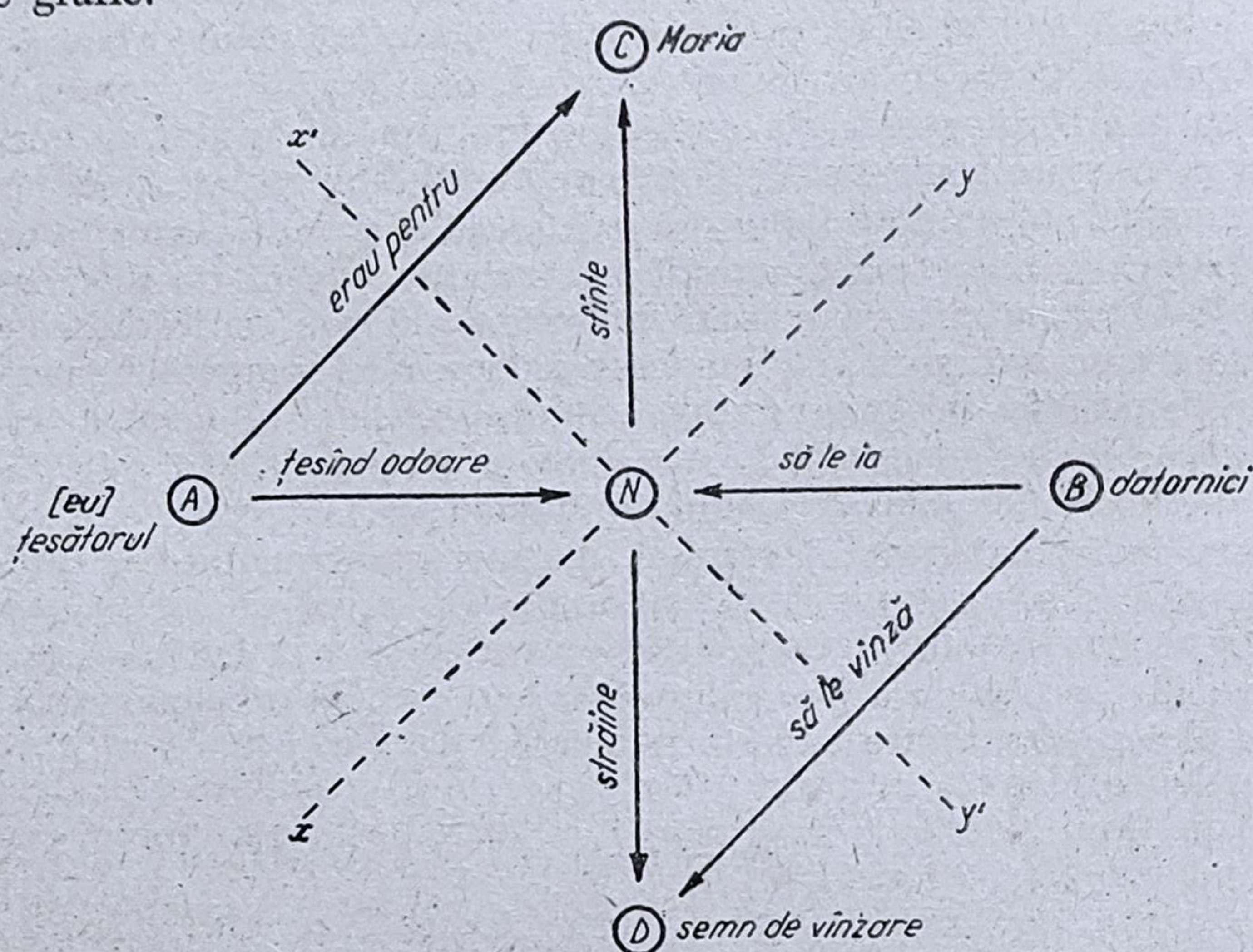
Principiile estetice întîlnite aici sînt frecvente în arta poetică argheziană „Slova de foc și slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită / Ca fierul cald îmbrățișat în clește“ anunța poetul în *Testament*. Condiția este menținută acum prin indicarea eșecului rezultat din nerespectarea ei. Artistul îmbină uneori inspirația și meșteșugul, alteori nu, ca în cazul de față. Oricum însă, el rămîne pentru Arghezi, acest *ostenitor* anonim, urmașul *robilor cu saricele*, o imagine în fond, a poetului folcloric, grăind cu alăuta după vechi tradiții, în mijlocul și pentru semenii săi. Imaginea rapsodului, coborîtor parcă din civilizații arhaice, capătă în poemul *Un cîntec* încă o confirmare distanțînd pe Arghezi de tipul poetului aristocrat și mîndru, închis în turnul artei sale, disprețuind vulgul și istoria.

Ultima strofă, construită în genul unei interogații retorice, marchează eșecul întreprinderii țesătorului, prin reluarea simbolului *odoare*, întovărășit de calificativul lui „oficial“ *sfînt*, alături de care apare metafora *crucea ta, semn de vînzare*. Din nou (a cîta oară?) interpretarea șovăie, indecisă. Introducerea neașteptată a simbolului *Isus* poate indica construcția altei situații poetice decît cea care a fost obiectul poemului pînă acum, pentru a sugera, *prin analogie*, absurditatea primeia. Așa cum adică, este absurd să consideri *crucea* un *semn de vînzare* al *sfintelor odoare* de pe altar, așa cum un credincios nu poate concepe o astfel de situație, tot astfel, nici artistul, nu poate accepta ca opera lui să fie trădarea idealurilor sale, circulînd prin lume, potrivit insistenței datornicilor, ca niște *odoare străine*. Mai probabilă mi se pare însă altă interpretare care ține mai mult seama de context. Potrivit unui procedeu destul de frecvent la Arghezi, *sfînte odoare* înseamnă valoarea prezumtivă a obiectelor, nu cea reală, care este de *odoare străine*. Contrastul aparență / realitate este extins și



la cruce: nu ea este *semn de vânzare* al odoarelor, ci acestea, ale ei. Opoziția *odoare străine / sfinte odoare* este numai aparentă, iar introducerea lui *Isus* numai o reluare, cu alt simbol, a *Mariei*, în scopul de a marca *distanța* atât de semnificația inițială. Opoziția fundamentală rămâne deci între *Maria* și *semn de vânzare*, ca niște puncte extreme ale unei verticale pe care circulă, indecisă, opera de artă, *odoare*, între calificativele *străine* (real) și *sfinte* (intențional). Ultima strofă ar fi astfel concluzia logică a poemului.

*Un cîntec* prezintă deci, în desfășurarea lui, numeroase aspecte ale creației artistice, în cadrul unei singure probleme generale, funcția artei de cunoaștere a absolutului și limitele ei. Există o dezbatere a componentelor creației și opere, pe care Arghezi le prezintă prin *simboluri itinerante*, potrivit tabloului nostru de mai înainte. Există și o configurare a *conflictelor* prilejuite de creația artistică, între forțele care și-o dispută. Iată o schemă care încearcă să le sistematizeze grafic:



Asupra odoarelor se exercită acțiunea pozitivă (*țesind*) a *țesătorului* (*eu*), dar și acțiunea negativă a *dătornicilor* (*să le ia*). Primul ar dori să le ofere *Mariei* (*erau pentru trupul nou*), ceilalți vor *să le vînză*. A doua acțiune în care este angajată opera de artă ține de o cauzalitate internă: ea aspiră să se ridice către *Maria* printr-o latură (*sfinte*) dar, prin insuficiențele ei, decade către *semn de vânzare*, reliefându-se altă latură a ei (*străine*). Există deci două contradicții ale opere, una externă, alta internă. Tabloul configurează și alte relații din cadrul poemului, subordonate sau asociate celor fundamentale. Pentru simplificare notăm termenii cu cinci litere arbitrare.

Axa AB de la creator la forțele ostile este *axa procesului de creație* unind termenii echidistanți față de opera de artă (N). Axa desparte lumea superioară ACB, a idealului, a absolutului, de cea inferioară, ADB, a ratării metafizice.



Axa CD este *axa operei*, trasînd contradicţiile interne ale operei de artă, conflictul dintre intenţia artistului şi valorile reale pe care le conţine în faza ei finită. Faţă de ea, sînt simetrici cei doi duşmani ireconciliabili, reprezentaţi de A şi B. Faţă de o axă imaginară, diagonală trecînd prin N ( $x-y$ ) triunghiul ANC reprezintă creaţia ideală şi se află în opoziţie cu BND, triunghiul creaţiei reale. Primul cuprinde pe creator, al doilea îi scapă, opera circulînd în afara intenţiei lui iniţiale. Termenii A şi D nu sînt în raport, autorul repudiîndu-şi opera ratată, la fel C şi B care reprezintă principii metafizice opuse. O simetrie există însă şi aici, AND fiind lumea realului (artistul şi opera sa, în forma ei ultimă), iar CNB, lumea irealului, a forţelor exterioare şi a operei în starea ei intenţională. Ele se opun faţă de axa imaginară  $x' y'$ .

În fine, în centrul tabloului regăsim mereu termenul N, punctul de intersecţie sau de tangenţă al tuturor relaţiilor, opera de artă, nodul tuturor contradicţiilor, realitate labilă, alunecînd neîncetat între zonele de influenţă ale forţelor care se înfruntă şi reprezentînd, totodată, punctul în care acestea se echilibrează, instabil.

Concepţia artistului, ca rapsod popular, şi a operei de artă, ca încercare imposibilă şi totuşi mereu reluată, de atingere a absolutului, mi se par liniile estetice directoare ale poemului *Un cîntec*. Refuzînd şi misticismul în artă, dar şi reducerea ei, acefală, doar la prozaism, Arghezi vede în poezie una din căile de cunoaştere, guvernată ca şi toate celelalte de „legile” de bronz care certifică limitele omului, dar şi elanul lui insaţiabil de-a le sparge, în ciuda faptului că-şi ştie neputinţa. Poemul menţine echilibrul instabil al elementelor, fără pesimism excesiv, încheind textul cu o întrebare fără răspuns, situînd totul într-un prezent veşnic, egal cu durata omului.

Această *artă poetică* reia, deci, numai unele dintre multiplele probleme din *Testament*, dar le dă o rezolvare definitorie pentru creaţia argheziană şi prin mijloace poetice specifice. Toate acestea am încercat să le „descoperim” refăcînd structura profundă a poemului, analizată doar la un singur etaj al expresiei, cel al relaţiilor dintre termeni şi imagini.

ION BARBU

JOC SECUND<sup>1</sup>

Din ceas, dedus, adîncul acestei calme creste,  
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,  
Tăind pe înecarea cirezilor agreste  
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

<sup>1</sup> În vol. *Ocean*. Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 61, Ediţie îngrijită de Al. Rosetti şi Li-  
viu Călin.



Nadir latent! Poetul ridică însumarea  
 De harfe resirate ce-n zbor invers le pierzi,  
 Și cîntec Istovește: ascuns, cum numai marea  
 Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Ion Barbu s-a impus fulgerător, cu volumul său *Joc secund* (1930), drept unul dintre cei mai originali poeți ai epocii sale, o epocă în care a fost contestat și glorificat cu o fervoare cel puțin egală celeia cu care au fost primiți Arghezi ori Matei Caragiale. Atitudinea poetului însuși a stîrnit uimire: a repudiat toate poeziile anterioare acestui volum, „ca decurgînd dintr-un principiu poetic elementar“, a retras placheta cu poemul *După melci* deoarece ilustratorul îl socotise, eronat, drept un poem pentru copii, n-a mai publicat nici un volum după 1930, dedicîndu-se matematicilor și a păstrat o continuă distanță față de lumea literară, prețuind multă vreme, din întreaga literatură română doar *Craii de Curtea-Veche*.

Omul atît de singular era însă un poet de o factură cu totul inedită în literatura noastră. Atitudinea sa era efectul direct al unei estetici intransigente. Rupînd cu întreaga tradiție poetică, Ion Barbu refuza cu indignare discursivitatea, ca și orice element de anecdotică sau ornament cerînd, pe urmele lui Mallarmé, o poezie „pură“, a „esențelor“, o poezie intelectuală, apelînd la o expresie cît mai concentrată, aproape „cifrată“. De aici, dificultatea lecturii lui Barbu, dar și densitatea neobișnuită a poemelor sale.

Cele două strofe ale *Jocului secund*, poemul care oferă titlul său întregului volum din 1930, reprezintă arta poetică a lui Barbu. Mai mult decît oricînd, analiza noastră *descifrează* acum textul, trebuind să degajeze nu numai valorile și procedeele poetice ascunse, ci și semnificația lui propriu-zisă. Întîlnim acum o *codare* mult sporită a mesajului poetic, conform nu numai necesităților propriu-zise ale poeziei, ci și unei estetici mărturisite ca atare.

Organizarea metrică a poemului este de o mare simplitate, poetul evitînd efectele muzicale și urmărind numai o cadență liniștită, mereu egală cu sine. Versurile sînt de 13 și 14 silabe, după cum au o rimă masculină sau feminină, iambul fiind singura unitate metrică a poemului. Primul hemistih se termină întotdeauna cu o silabă suplimentară neaccentuată, încît întîlnirea acesteia cu prima silabă, tot neaccentuată, din iambul următor, amplifică cezura. Acest efect repetă, de altfel, jocul întîlnirii silabei neaccentuate din rimele versurilor 1, 3, 5, 7 cu prima silabă, tot neaccentuată, din versurile cu soț.<sup>1</sup>

Nici la nivelul morfologic, nu constatăm urmărirea unor efecte speciale. Este de menționat însă utilizarea adjectivului *adînc* ca substantiv *adîncul*, ceea ce îi va putea conferi funcția de subiect în frază. Neașteptată este atenuarea cuvîntului *cîntec* prin lipsa completă a articulării. În afara necesităților ritmice (trebuia evitată apariția încă a unei silabe), poetul a dorit, poate, să evidențieze

<sup>1</sup> Cf. și analiza noastră la poemul *Se bate miezul nopții* de M. Eminescu.



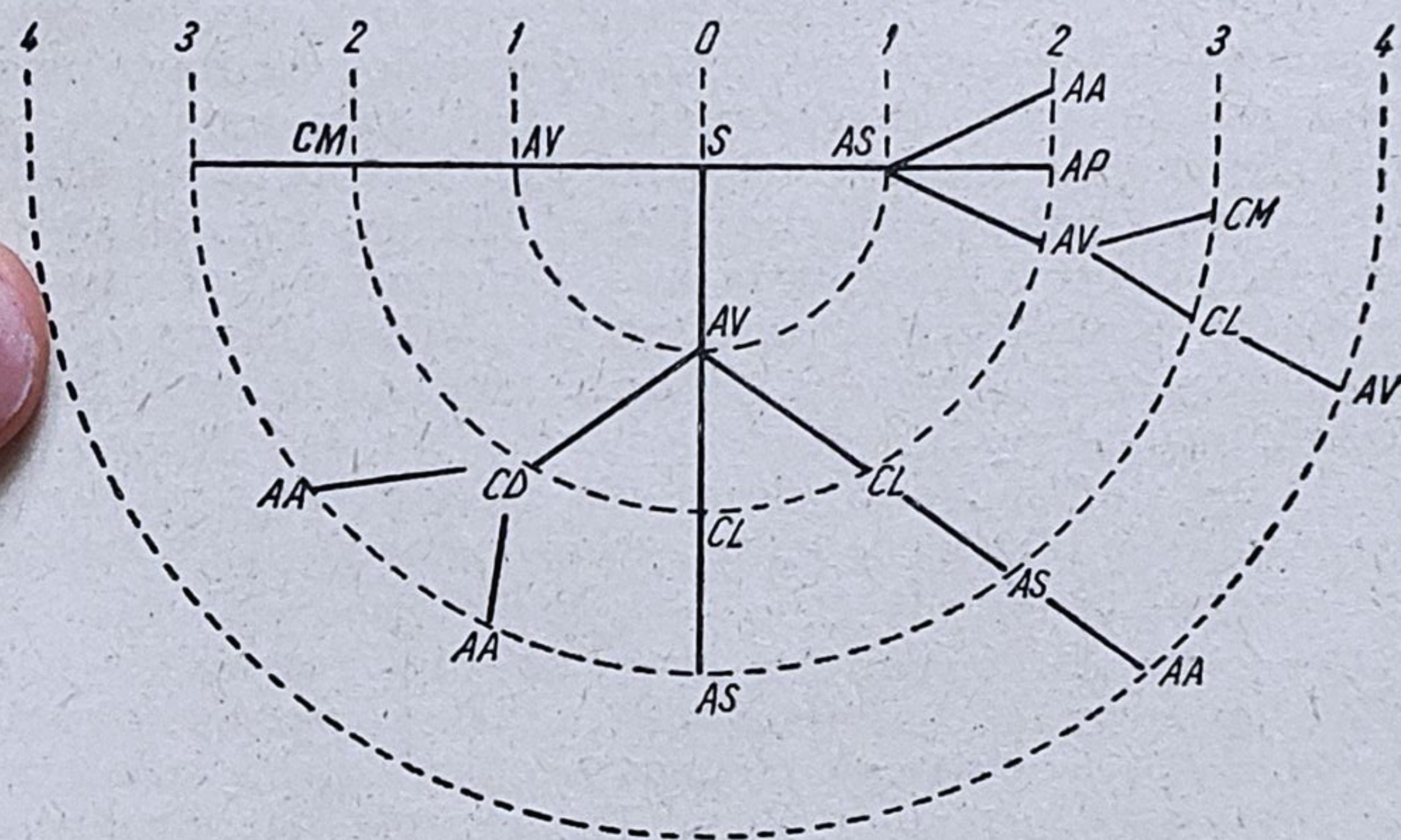
cuvîntul tocmai prin *surpriza* provocată de nearticulare, după ce cuvîntul cu rol sintactic identic, *însușirea*, fusese articulat cu numai două versuri mai înainte.

Schimbînd ordinea obișnuită a observațiilor noastre, interferăm aici cîteva remarci în legătură cu lexicul poemului. Notăm mai întîi prezența termenilor abstracti, familiari matematicianului și firești în limbajul științific: *dedus*, *nadir*, *latent*, *invers* ori neologicistic: *agrest*; în al doilea rînd, abstractele verbale *însușirea*, *înecare*, prin care se obține „înghețarea” mișcării într-o anumită poziție. Mișcarea a dispărut, dar a rămas rezultatul ei; se obține astfel un efect deosebit de imobilitate, de *fixare* a elementelor, ca și cum astfel ele ar putea fi mai profund contemplate.

Efortul lui Barbu s-a concretizat însă mai ales în domeniul sintaxei poemului. Într-adevăr, concentrarea expresiei, pînă la înțelegibil se face mai ales prin mijloace sintactice, căci, așa cum vom vedea, imaginea, înțeleasă în sens concret, este aproape inexistentă în poem.

Toate versurile *Jocului secund* apar prin combinarea neașteptată a cuvintelor, ceea ce stabilește relații de opoziție ori identificare cu totul surprinzătoare, adesea derutantă, între termenii frazei.

Ambele strofe se reduc, fiecare, la cîte o singură frază, dar prima strofă este eliptică de predicat, pe cînd a doua include coordonări și subordonări de propoziții. De fiecare dată însă frazele sînt arborescente, termenii constituind complicate lanțuri de determinare. Iată, spre exemplu, schema sintactică a primei strofe:<sup>1</sup>



Observăm, mai întîi, simetria construcției. Subiectul aflat în centru este determinat de trei atribute, dintre care cele două atribute verbale sînt determi-

<sup>1</sup> S=subiect (*adîncul*); A=atribut; AS=atribut substantival (*cirezilor, crește, apei*); AA=atribut adjectival (*calme, agreste, secund, mai pur*); AP=atribut pronominal (*acestei*); AV=atribut verbal (*dedus, intrată, mîntuit, tăind*); C=complement; CM=complement circumstanțial de mod (*din ceas, prin oglindă*); CL=complement circumstanțial de loc (*în azur, în grupurile, pe înecare*); CD=complement direct (*un joc*).



nate (cercul 2 al determinării) de complemente, iar atributul substantival de alte trei atribute substantivale (remarcați coincidența: 3 C și 3 A pe cercul al 2-lea); cercul al treilea cuprinde atribute ale complementelor precedente și viceversa, iar cercul al 4-lea, doar două atribute. Contextul este deci organizat nu numai arborescent, ci și concentric, toți termenii situându-se prin orientare directă față de subiectul focar. În al doilea rând remarcăm perfecta alternare A/C pe oricare lanț de determinări: AV—CL—AS înseamnă *tăind... în grupurile apei*; AV—CL—AV înseamnă *intrată... în mîntuit azur* etc. Arborescența este astfel din nou organizată simetric prin ritmul alternativ care guvernează selecția valorilor sintactice ale termenilor. În fond, Barbu utilizează numai substantive și adjective, *sublimînd* verbele în adjective prin conectarea participiilor cu substantive determinate, ori direct în substantive, prin abstracte verbale. Alternarea substantiv/adjectiv este suportul morfologic al alternării sintactice între atribut și complement, dar amîndouă reprezintă aceeași relație fundamentală între determinant și determinat (DD'). Acest principiu de construcție a frazei-strofă permite transformarea ei într-un *omogen grup nominal*. Orice propoziție subordonată posibilă este contrasă într-un lanț DD' începînd cu un atribut verbal (*dedus, intrată, tăind*). Orice dezvoltare posibilă se oprește la celula de bază DD', orice idee poetică este concentrată în „spațiul” a doi termeni legați prin DD'. Conectarea unei „idei” cu o alta se face nu prin fraze și conjuncții ci, fulgerător, prin conectarea lor în același lanț DD' ori într-unul asociat prin simplă juxtaapunere. Acest mijloc de organizare contextuală nu este, evident, „inventat” de Ion Barbu, dar nimeni pînă la el nu l-a aplicat cu atîta consecvență. Orice retorică poetică este desființată, orice „umplutură” a frazei dispăre, rămînd doar termenii minimi, necesari nu pentru exprimarea propriu-zisă a ideii (vezi cadențele clasice și romantice) și nici pentru sugerarea ei (vezi poezia simbolistă), ci pentru notarea a numai două repere, între care cititorul trebuie să scapere ideea. Tendința apărută încă din simbolism, de a face din cititor un *colaborator* al poetului, este dusă acum mult mai departe, poetul oferind cititorului, ceea ce un geometru, să zicem, oferă ucenicilor săi: două puncte din care aceștia trebuie să reconstituie întreaga figură și să-i înțeleagă relațiile. Avar, poetul „ascunde” parcă poemul, oferind lumii doar cîteva din crestele lui; refuză orice efect, disprețuiește muzica și plastica și cu o rigoare inumană parcă, urmărește numai „ideea”, fascinat, ca de un alt „joc al ielelor”.

Un al doilea efect al metodei este obținerea unei impresii de totală *imobilitate*. Nimic nu se mișcă pentru că nici un verb nu deplasează liniile. Există numai o mișcare sublimată, *reflectarea*. Toate participiile au astfel o direcționare comună. Așa cum în planul sintactic ele sînt dispuse către un focar, *adîncul*, în planul semantic, ele sînt dispuse paralel, de sus în jos, din exterior în interior, înspre *adîncul apei*. Sintagma *intrată prin oglindă* exercită un fel de „control de orientare” asupra tuturor celorlalte sintagme ale strofei.

Rezultatul semantic al severității sintactice a poetului este conectarea unor termeni extrem de rar întîlniți împreună, în limbajul cotidian ca și în cel poetic. Caracterul mereu permanent al *surprizei* determină din nou dificultăți de lectură, cititorul fiind mereu șocat în habitudinile sale. Concentrarea sintactică obligă la o concentrare semantică, „spațiul” de doi termeni, de care



vorbeam mai sus, putînd deveni suficient numai în cazul în care selecția și combinarea acestora sînt suficiente pentru a degaja un sens nou, metaforic sau nu, pe care nimic nu-l mai explică în continuare, în afară de, evident, circuitul contextual al ideilor. Sintagma, construită sintactic prin DD', este deci „celula de bază” și la nivel semantic.

Strofa I oferă și material pentru o altă observație, valabilă pentru întreg poemul: nu toate sintagmele sînt metafore, ci unele sînt simple relații pe bază de epitet. *Calme creste, cirezi agreste* nu spun nimic inedit și cuvintele intră în sintagme obișnuite, dacă facem excepție de neologismul cam *livresc agrest*. În schimb, *din ceas, dedus* este o metaforă, echivalîndu-se o relație logică (*dedus*) cu una temporală, mai bine zis de extragere din temporal (vezi și sinecodoca *ceas=timp*). *Mîntuit azur* este o sintagmă cu valoare metaforică indecisă. Ideea de *mîntuire* este frecvent inclusă în termenul *cer* prin asociații tradițional religioase. Numai că, aici, *mîntuit* nu se referă la azurul cerului, ci la azurul *reflexului* acesta în apă (*intrată prin oglindă*), contextul selectînd aici un sens special al cuvîntului prin sublinierea „restului” de valoare verbală a participiului devenit adjectiv: azurul *devine* mîntuit, *se mîntuie*. Prin acest ultim sens care include o modificare, o purificare a unui termen deja pur prin el însuși, putem vorbi de o anume valoare metaforică a sintagmei.

Mergînd pe linia lanțurilor DD' observăm, în cazurile citate, un proces de metaforizare consecutivă primei relații sintagmatice, pe măsură ce ne apropiem de focalul subiect *adîncul*. Procedul este interesant de remarcat deoarece indică „cifrarea” treptată a expresiei, complicarea frazei, pornind de la elemente cotidiene, prin asociații *din ce în ce* mai neobișnuite. Fără a fi „transfigurat” propriu-zis, obiectul cotidian alunecă treptat într-un *nou* sistem de referințe. Mergînd spre „centrul” sintactic și semantic al strofei, obiectele sînt parcă dăltuite pe dinăuntru, vidate de sensul lor obișnuit și, fără a deveni simboluri propriu-zise, — în felul lui, poetul spune lucrurilor pe nume — aceste obiecte configurează o *nouă* realitate. *Cirezi agreste* vi se pare o sintagmă cuminte și obișnuită? Iată însă că următoarea relație DD' produce *înecare* *cirezilor agreste*. Poetul vorbește de niște cirezi care s-au înecat în vreun rîu? Nu, pentru că *înecare* devine, la rîndul ei, un determinant, complement al verbului *tăind*. Relația AS—AA nu spune nimic, relație CL—AS—AA derutează aparent, iar relația AV—CL—AS—AA aduce o primă clarificare, pentru ca, asociînd acest lanț cu celelalte două care pornesc din AV, respectiv versurile 3 și 4 ale poemului, sensul relației urmărite să se definitiveze. Din moment ce jocul secund se desenează tăiat pe *înecare* *cirezilor*, înseamnă că poetul a dorit să evoce, din nou, *reflectarea* acestora în apă. Impresia de *înecare* se datorește iluziei optice, dar rămîne întrebarea: de ce Barbu a ales tocmai termenul *înecare* pentru a numi reflexul, exprimat mai simplu și mai direct în versul 2 (*intrată prin oglindă*)? Conotația „moarte” a termenului este, desigur, intenționată: prin reflectarea lor în apă, cirezile mor în sensul dematerializării lor, rămîne doar conturul, lipsit de consistența cărnurilor. Prin reflectare deci, obiectele lumii exterioare, *realitatea*, trece dintr-o condiție biologică într-o condiție estetică, rămîne numai *imaginea* acesteia, *purificată, esențializată, dezbrăcată de accesorii inutile*. Numai în



acest sens, relația CL—AS—AA este metaforică, dar acest sens nu apare decât prin parcurgerea întregului lanț DD', pe parcursul căruia *sintagma inițială* a rămas aceeași, dar a devenit alta, totodată. Acest subtil proces de alchimie poetică nu este un proces de simbolizare obișnuită a termenului. El nu primește un al doilea sens, cel simbolic, pe lângă sensul lui propriu, prin conectarea termenului cu un sens contextual neformulat ca atare de *nici un* alt termen al contextului<sup>1</sup>. Nu poate fi vorba de un cumul semantic al termenului *cirezi*. El rămâne *doar* cu sensul lui propriu, dar acesta, prins în angrenajul lanțului de determinări, *se esențializează*, în chip asemănător imaginii însăși. Cuvântul suferă tratamentul pe care Barbu îl consideră fundamentul poeziei, primul exemplu de aplicare a esteticii pe care o susține apare chiar în *formularea* acestei estetici! Esențializarea cuvântului se produce deci prin trecerea lui în sistemul DD' care, exact ca niște retorte, sublimează cuvântul *fără* a-i modifica sensul fundamental, ci numai curățindu-l de zgura sensurilor înrudite. Lanțul de determinări *precizează* treptat unicul sens, eliminând orice accesoriu. Trebuie remarcat aici că acest procedeu este ajutat de acela al reducerii imaginii la unul sau două cuvinte. Într-adevăr, lipsa de explicitare, constrângerea sintactică fac practic imposibilă aglomerarea sensurilor în jurul cuvântului inițial. Încercînd să descrie *cirezile agreste*, un alt poet decât Ion Barbu ar fi complicat fatalmente expresia, tocmai cu accesoriile de care se ferește acesta. În cazul de față însă, contextul sublimează expresia, o alambichează, extrage în loc să adauge sensuri, pînă la păstrarea minimului necesar, pînă la „esența” tare a cuvântului. În momentul în care o receptăm, cuvântul capătă brusc un fel de extensie, de parcă s-ar resimți de modificarea raportului conținut/sferă: prin reducerea notelor constitutive, sfera lui de aplicare se lărgeste. *Cirezi agreste* începe să funcționeze *sinecdotic*, ele reprezintă întreaga realitate, oglindită în ape.

În fine, un ultim procedeu pe care-l semnalez în această primă strofă este acela al *corespondențelor* dintre termeni aparținînd, ori nu, aceluiași cerc de determinare. *Adîncul... creste(i)* reprezintă termeni opuși, reprezentînd zona limitrofă și cea internă a apei, cea prin care se produce reflectarea și cea care o conține? Cred că, mai curînd, *creasta* nu este a valurilor, nici măcar a unei *calme* învăluriri a apei, ci este a munților, reflectați și ei în apă. Contextul s-ar organiza atunci mai simetric, *creasta* și *adîncul* fiind egal despărțite de *oglină*, simetrie care se verifică întru totul prin exemplele următoare, *azur mîntuit* și, mai ales, *cirezi agreste* (înecate) *în grupurile apei*. Ar fi vorba, atunci, de trei exemple paralele de reflectare și purificare a unor elemente spațiale: munți, cer și cirezi. Repartiția propozițiilor confirmă această intenție. *Adîncul crestei* intrată *în azur* taie jocul secund *pe înecarea cirezilor*, cu alte cuvinte, imaginea muntelui topit *în cer* (lumea exterioară) se reflectă ca atare și în apă dar, aflată în mod obiectiv departe de cea a cirezilor, se *suprapune* acesteia în adîncuri.

Prima strofă configurează deci *obiectul estetic*. El este reflexul lumii, un reflex dematerializat și atemporal (*din ceas, dedus*), curățat de contingentul spațial și determinările temporale, este *joc secund, mai pur*. Imobil, obiectul

<sup>1</sup> Cf. studiul nostru *Simbol și simbolizare...* etc. din volumul *Studii de poetică stilistică*.



estetic apare prin contemplarea poetului, care-l degajează astfel de toate ingerințele. Poetul reflectă în sine, căci el este *oglinnda* miraculoasă a apei, întregul univers, cerul, munții și cirezile, dar le contemplă, *sub specie aeternitatis*, în afara timpului și spațiului. Viziunea sa este universală, dar exemplele dovedesc o anumită preferință pentru elementele primordiale, nu pentru cele efemere: cerul și munții, iar din lumea animală, cirezile, veșnice prin continuitate biologică și *agreste*, deci elemente fruste, naturale.

Ideile estetice ale primei strofe apar însă ca atare în momentul în care versul 5 numește *poetul* și reflectarea devine un gest al său. Din nou, organizarea contextului favorizează clasificarea relațiilor. Așezat la mijlocul primului vers, subiectul *adîncul* separă informația de ordin temporal, a primului hemistih, de restul strofei, cuprinzînd numai informații din zona spațiului. În versul 5, *poetul* este așezat într-o poziție similară. Dar nu numai acest fapt sugerează o legătură între cei doi termeni, ci și sintagma *nadir latent*, aflată în primul hemistih al versului 5, dar avînd rolul unui fel de verigă de legătură între strofa care tocmai s-a sfîrșit și strofa care tocmai începe.

Nadir este un termen opus zenitului. El ar reprezenta deci în poezie reflectarea zenitului în apă (*latent*). Punctul cel mai înalt al firmamentului reflectat în apă, atășează, pe de o parte, universul întreg creației artistice, iar pe de altă parte, constituie, din punct de vedere al organizării strofei precedente, o „încununare” a celor trei perechi de exemple (*azur, creastă, cirezii*) de reflectare. În fine, așa cum zenitul este punctul cel mai înalt, *nadir latent* ar putea fi considerat „cel mai adînc”, încît acest punct „dominînd” spațiul exterior domină și adîncurile apei care primește reflectarea acestuia. Semantic, dar și prin poziția specială („întîlnirea” strofelor) ca și punctuație (semnul de exclamare sugerează un fel de invocare, din partea poetului), termenul *nadir latent* este „focarul” adevărat al primei strofe. *Adîncul* apare acum numai un termen substituit celuilalt, o calitate în locul obiectului propriu-zis, printr-o nouă sinecdocă. Sintactic, *adîncul* rămîne subiectul frazei din prima propoziție, semantic și logic, însă subiectul real este *nadir*.

O comparație a strofei a doua, cu prima, indică de la început, caracterul ei verbal prin excelență. Ion Barbu nu mai contrage verbele în participii cu rol de adjectiv, ci le lasă ca atare, fraza nu mai este forțată într-o *singură* propoziție, ci este o construcție obținută prin coordonare (și *cîntec istovește*) și subordonare. Nu mai dăm schema acesteia, pentru a nu îngreua expunerea, ci ne mulțumim cu cîteva precizări. În loc de un atribut verbal urmat de complemente, ca în versul 2, întîlnim acum o propoziție atributivă (*ce-n zbor invers le pierzi*), prin coincidență, tot în versul 2 al strofei (vs. 6 al poemului). Versurile 7 și 8 cuprind din nou un atribut verbal (*ascuns*), dar determinat nu de complemente, ci de propoziții circumstanțiale de mod [eliptică: *cum numai marea* (este)] și de timp (vs. 8). La rîndul lor, subordonatele „se termină” tot prin attribute. Structura strofei este deci bazată tot pe o alternanță a complementului și atributului, dar prezența predicatelor complică relațiile DD', care nu mai sînt doar atributive, iar pe de altă parte poate introduce și altfel de relații între termeni decît DD', coordonarea, de exemplu. Ritmul alternativ guvernează și strofa a II-a, dar fără consecvența dinainte.



Principiul corespondențelor între termeni funcționează și el<sup>1</sup>. *Insumarea* se opune lui *resfirate*, *harfele* se referă la aceeași lume, obiectivă în afară, poetică în reflexul dinăuntru, ca și cele 3 perechi de termeni din strofa I, dar alegerea tocmai a unui instrument muzical pentru această metaforă de identificare semnifică intenția scriitorului de-a accentua existența unui frumos *obiectiv*, existent ca atare în univers, un frumos presupunând chiar o ordine secretă, muzicală a lumii, dar a cărui singură deficiență este risipirea lui (*resfirate*). În apă obiectele sînt însă *însulate*, ceea ce ne amintește din nou de suprapunerea imaginilor observată în strofa I, prin orientarea specială, a participiilor și prepozițiilor. Iată deci că opoziția *însulare/resfirate* se referă tot la diferența profundă între lumea reală și lumea artei. După ce prima strofă accentuase caracterul *secund* al acesteia din urmă și, *mai pur*, o a treia definiție urmează acum: *însulare*. Obiectul artei apare deci nu numai prin *reflectarea* lumii în sufletul contemplatorului, și nu numai prin *purificare*, ci și prin *sintetizare*, printr-o organizare nouă, specială, eliminîndu-se zgura și mărindu-se astfel procentul de aur pur. Minereul devine material de lucru, este necesară numai intervenția modelatoare a bijutierului pentru ca opera de artă să apară în toată splendoarea ei. O ultimă precizare este cuprinsă în hemistihul al doilea al versului 6. *Zbor invers* înseamnă, paradoxal, nu zborul reflectat în apă, ci zborul *real*, din atmosferă, din lumea reală. Această răsturnare de situații se datorește tocmai faptului că, *din acest moment*, Barbu vorbește dintr-o perspectivă interioară, *de la nivelul operei*. Schimbarea perspectivei este o dovadă a începutului de constituire a operei, în lumina căreia, lumea exterioară devine improprie creației care este posibilă numai la tensiunea și temperatura specială a zonei dinăuntru. Aici, *harfele* se adună, gata să cînte; afară, chiar dacă zboară, *se pierde*, în nemărginirea și dezorganizarea spațiului.

Strofa a II-a aduce însă în scenă și pe poetul însuși. El acționează prin verbele *ridică* și *istovește*, prin termenii substantivali direcți *poet* și *cîntec* (de remarcat, încă o dată, refuzul oricărui determinativ, al oricărei explicitări; într-o poezie atît de absconsă, Barbu utilizează pentru noțiunile cheie termenii cei mai direcți cu putință!), precum și prin comparația integrată versurile 7—8. Așa cum în strofa I, centrul sintactic era *adîncul*, acum, este poetul. Subiectul strofei I este obiectul estetic, în al celei de a II-a, creatorul. Acesta din urmă este determinat exact de predicatele citate, precum și de atributul *ascuns*, deschizînd, fiecare, serii respective de relații DD'. După contemplarea obiectului estetic, creația trece prin două faze: mai întîi poetul *ridică* imaginea din apă, cu alte cuvinte își asimilează obiectul contemplat, integrează imaginea acestuia obținută prin reflectare (care cuprindea încă dinainte un anumit procent de elaborare, prin purificarea și sintetizarea impresiilor), în țesătura intimă a ființei sale. Pînă acum imaginea reflectată trăia încă independent de poet, care era doar subiectul contemplator. Acum acesta intervine *activ* în procesul artistic, *ridică* la sine imaginea din adîncul apei. Apoi, *cîntec istovește*. Remarcăm faptul că Barbu continuă să utilizeze termi-

<sup>1</sup> Nu mai repet o serie de observații valabile și pentru strofa a II-a: abstractul verbal *însulare*, de exemplu, apare cu aceeași semnificație pentru metoda poetului, ca și *încercarea*.



nologia muzicală: muzica risipită în natură prin *harfe resfirate* devine acum *cîntec*, adică, organizare conștientă, sistematică, structurată melodic, nu o simplă *însușire* de sunete. Iată încă o dată dovada eficacității și simplității tehnicii barbiene: simpla corespondență *harfe resfirate/cîntec* spune mai mult (și în orice caz suficient) decît o minuțioasă explicitare a celui de-al doilea termen. Rămîne oarecum ambiguu verbul *istovește*. S-ar părea că sensul ar fi „termină cîntecul“, dar nuanța verbului utilizat sugerează terminarea *definitivă* a cîntecului, istovirea tuturor resurselor obiectului estetic, topirea lui *totală* în cîntec. Inversarea complementului trădează intenția poetului de-a sublinia termenul *cîntec*, el numind, de fapt, opera de artă finisată. Urmează în continuare comparația, precedată de două puncte, prin care termenul *ascuns* devine un atribut circumstanțial, complinind și subiectul [poetul (rămînînd) ascuns, cum numai marea...], dar și predicatul (cîntec istovește ascuns cum...). Ambiguitatea sintactică slujește sublinierii ideii estetice: creatorul rămîne invizibil în creația sa, nu intervine direct și explicit. Obiectivarea perfectă a poetului este demonstrată prin comparația din versurile 7—8, care constituie totodată *singura imagine concretă* a poemului, de-o acută intensitate lirică, așa cum severitatea lui Barbu produce adesea în poeziile sale. Comparația urmează trei planuri, prin care sînt reluate toate elementele anterioare ale poemului. Oglinda apei reapare prin *clopotele verzi*, imaginile lumii exterioare, reflectate în ea, cu iluzia plutirii lor în adîncimea apei, prin *meduze*, iar poetul însuși, datorită prezenței lui implicite în calitatea de atribut al termenului *ascuns*, este comparat cu *marea*. Această din urmă comparație introduce o nuanță nouă. Deși mai înainte se nota că poetul *ridică* imaginile la el, acum se precizează menținerea interiorității artistului. El nu este nici un moment exterior operei, dimpotrivă, procesul creației se petrece permanent în zona cea mai adîncă a ființei sale (*zona nadirului!*), acolo unde plutesc neștiute imaginile lumii dinafară. Obiectivarea autorului este asemănătoare mării, care plimbă indiferentă meduzele, de pe un val pe altul, dar nu le părăsește niciodată, zvîrlindu-le pe țarm.

Cele două strofe ale poemului delimitează astfel, într-un spațiu extrem de redus, estetica barbiană, prin referiri la obiectul și procesul creației. În același timp, expresia însăși a poemului, tehnica poetică bazată pe sublimarea și esențializarea cuvintelor și frazelor indică și o complet inedită manieră stilistică, o tratare a materialului verbal în afara tradițiilor poetice românești. Caracterul de artă poetică al poemului *Joc secund* este astfel perfect realizat.

Desigur, Ion Barbu n-a fost străin anumitor influențe ale poeziei franceze. Tudor Vianu, în monografia pe care i-a dedicat-o, stabilea chiar cîteva influențe diferite, corespunzătoare etapelor creației lui Barbu, de la parnasianism, care colorează versurile publicate în *Zburătorul*, la Mallarmé și Valéry, pentru etapa „ermetică“, ce se deschide cu *Joc secund*. Concepția însăși a artei ca joc pare să derive din înțelesul pe care i-l dădea Valéry de supunere strictă a poetului la regulile poeziei, precum jucătorul de șah regulilor severe ale tablei alb-negre, poezia fiind o „dificilă libertate“<sup>1</sup>. În aceleași cuvinte aproape se exprimă Barbu însuși, într-un celebru interviu: „Versul căruia ne închinăm se

<sup>1</sup> Tudor Vianu. *Op. cit.*, p. 95—100.



dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. *Act clar de narcissism*<sup>1</sup>. Jocul ar exprima deci nu gratuitate, ci o desprindere de cauzalitatea terestră, *une belle inutilité*, deci, o finalitate fără scop, în termeni kantieni. Ion Barbu se dovedește a fi astfel, tributar, în sens larg, idealismului german, de estetica lui Kant apropiindu-se, de altfel, și prin rolul de purificare și sintetizare a imaginilor realității pe care-l atribuie artei. Acest caracter *secund* al artei, evident ecou platonice<sup>2</sup>, este explicat de Tudor Vianu printr-o influență a gândirii matematicianului, geometria fiind, într-adevăr, un fel de „superstructură ideală” a lumii. Această influență s-ar fi grefat pe minutul poetic al oglinzii, preluat din poemele *Hérodias* de Mallarmé și *Narcis* de Valéry. Printr-o excelentă comparație, Tudor Vianu găsește că atît Barbu cît și Blaga reprezintă două direcții ale poeziei române de cunoaștere, direcționată metafizic, dar că, de-ar fi să găsim motivul poetic centrul în opera fiecăruia, Barbu ar fi „un poet al oglinzii” și Blaga „un poet al cenușii”<sup>3</sup>.

Indiferent de influențele receptate, Ion Barbu este, evident, unul din marii poeți pe care România i-a dat lumii. Intensitatea și adîncimea misterioasă a versurilor se impun, în ciuda dificultăților de lectură și provoacă cititorului o bucurie estetică pură, deși versurile nu emoționează direct și facil, după canoanele poeziei tradiționale. A le ignora calitatea poetică înseamnă, adesea, la cititorul neavizat, nu neapărat lipsă de gust, cît o anumită comoditate, care nu se vrea deranjată. Dar Barbu ne *obligă* să renunțăm la aceasta și răsplata pe care ne-o oferă ne convinge că efortul este meritat.

În planul estetic, respingerea totală a lui Barbu este la fel de eronată. Nu putem accepta, desigur, o poezie atemporală și aspațială, cu atît mai puțin, mărturisită inutilă în ordinea terestră. Dar nu este mai puțin adevărat că o serie de aspecte ale esteticii *Jocului secund* conțin adevăruri evidente cu privire la practica artistică. Nu întreprinde oare poetul o sintetizare și purificare a experienței sale umane prin actul creației? Nu conține oare aceasta o transfigurare a realității? Nu cuprind oare versurile un limbaj „esențial” în raport cu limbajul obișnuit, diurn? Evident că da. Un cititor sceptic ar putea însă remarca complicarea acestor adevăruri simple în estetica barbiană. Dar, încă o dată, poezia nu este tratată de estetică, chiar dacă-l presupune, sau, chiar dacă îl cuprinde implicit. Analiza noastră s-a concentrat asupra *poeziei* ca atare și unele idei poetice ale *Jocului secund* trebuie să le considerăm metaforic, la o anumită distanță, adică, de *teoria* estetică barbiană; am văzut astfel că metafora oglinzii din poem *nu* înseamnă exact narcisismul profestat teoretic de semnatarul interviului citat, procesul creației incluzînd certe elemente exterioare. Fără a putea fi preluată integral, arta poetică a lui Barbu oferă un material prețios pentru meditația esteticianului, a poetului, dar și a cititorului contemporan. Și dacă adăugăm la aceasta influența binefăcătoare a experienței barbiene asupra poeziei române, excepție făcînd de unii epigoni mărunți, tributari „modei Barbu”, ca și calitatea ei lirică intrinsecă, avem motive în plus pentru a integra versu-

<sup>1</sup> „Idee europeană”. 1927, 1 noiembrie.

<sup>2</sup> cf. Tudor Vianu, Op. cit., p. 63; Al Rosetti, Liviu Călin, Cuvînt înainte la ediția E.P.L., 1964, p. XVI.

<sup>3</sup> Tudor Vianu, Op. cit., p. 115.



rile sale, nu numai poeziei române cele mai reprezentative, unde își avea de mult asigurat un loc de frunte, dar și lecturii curente a publicului cititor contemporan, gustului și sensibilității sale. Insistența noastră în analiza *Jocului secund* tocmai acest scop a urmărit.

LUCIAN BLAGA

LUMINA DE IERI

Caut, nu știu ce caut. Caut  
Un cer trecut, ajunul apus. Cît de-aplecată  
e fruntea menită-nălțimilor altădată!

5 Caut, nu știu ce caut. Caut  
aurore, ce-au fost, țîșnitoare, aprinse  
fîntîni — azi cu ape legate și-nvinse.

Caut, nu știu ce caut. Caut  
o oră mare rămasă în mine fără făptură  
ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.

10 Caut, nu știu ce caut. Sub stele de ieri,  
subt trecutele, caut  
lumina stinsă pe care-o tot laud.<sup>1</sup>

Poemul, publicat în volumul *La cumpăna apelor* (1933) este un fel de „declarație poetică” nemărturisită, referitoare mai puțin la metodă, precum poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, cît la definirea finalității creației, a unei creații înțelese în sens mai larg, spirituale, nu propriu-zis poetice, dar formulată cu mijloacele poeziei.

Lucian Blaga se definește pe sine ca un *căutător*, iar poezia lui ca o expresie a căutării. Verbul *caut* este repetat de două ori în fiecare prim vers al strofelor, ca o emblema a întregului poem. Toate strofele sînt constituite din complemente directe ale acestui verb, delimitînd *obiectul* căutării poetului. Prin construcția identică a strofelor, succesivele complemente intră într-un fel de echivalență lirică, ca și cum căutătorul ar încerca mereu să definească ceea ce este, în fond, indefinibil. Echivalența este de altfel pregătită de convergența imagi-

<sup>1</sup> *Poezii*, București, E.P.L., 1966, p. 135.



nilor și paralelismul morfologic. Cerul este *un cer trecut*, aurorele *au fost*, stelele, trecutele, sînt *de ieri*, iar ora mare este *rămasă* în el. Toate complementele sînt determinate deci de atribute ori de propoziții atributive care le proiectează într-un trecut indefinit, a cărui singură notă distinctă temporal este opoziția lui față de prezent. Într-adevăr, la timpul prezent sînt indicate doar verbe regente *caut* și semnificativ, verbul *laud*, din ultimul vers. Opoziția temporală este subliniată și de adverbe: *altădată*, cu un subînțeles (*acum*) în versurile 2—3, *azi* (vs. 6) opus unui subînțeles (*altădată*) (vs. 5) ca și *ieri* (vs. 12). Opoziția este aceeași chiar ca exprimare lexicală, dar cu o inversare a termenilor explicit și subînțeles, prin care se sugerează *permanența* ei, funcționînd în tot poemul, nu numai în propozițiile respective.

Organizarea propozițiilor sau frazelor urmează aceluiași principiu al opoziției binare, prin cumulara termenilor nominali la extreme și situarea verbului la mijloc: „... Cît de-aplecată / e fruntea menită-nălțimilor altădată?” sau prin conectarea la același termen regent a două atributive, opuse ca sens: „... Caut / aurore, ce-au fost, țîșnitoare, aprinse fîntîni — (și care) azi (sînt) cu ape legate și-nvinse”.

Poemul întreg se structurează astfel pe opoziția prezent / trecut. În trecut totul *a fost*, s-a petrecut aievea. În prezent totul este alterat, încît poetului îi rămîne doar să *caute* vestigiile trecutului sub ruinele prezentului. Sentimentul general care se degajă este de jale, o jale care amintește pe cea a lui Goga, dar *total* sublimată metafizic, o jale pe care nimic n-o poate curma, nimic n-o poate stinge, pentru că obiectul căutării nu mai poate fi atins.

• Și totuși! Blaga nu consideră opoziția amintită drept substanțială. Este interesant că opoziția se organizează *numai* la nivelul determinanților: adjective, participii, propoziții atributive, dar niciodată la nivelul substantivelor ori a termenilor determinați. *Fruntea* altădată înălțată este astăzi aplecată, *aurorele* erau altădată aprinse fîntîni, astăzi au apele legate, dar de fiecare dată, *fruntea* și *aurorele* nu se modifică substanțial, ci doar modalitățile lor de existență se schimbă. Este un fel de a sublinia invariabilitatea situației metafizice a omului și variabilitatea, numai, a rezolvării, în sens superior, a acestui raport.

Sensul metaforelor este însă factorul poetic decisiv pentru înțelegerea semnificației poeziei, conform unui principiu general în opera lui Lucian Blaga. Versurile 5—6 cuplează, prin simplă juxtapunere, termenul *aprinse fîntîni*, o metaforă obținută pe calea relației atributive, cu termenul propriu *aurore*, realizînd o a doua metaforă, de tipul  $A=B$ , chiar prin sugerarea egalității termenilor constituenți<sup>1</sup>. Egalitatea devine posibilă prin prezența unui termen intermediar *țîșnitoare*, cu rol de tertium comparationis, care denumeste trăsătura comună atît *aurorii* cît și *fîntînii*. Se obține astfel o metaforă în lanț, procedeu deosebit de frecvent la Blaga, prin care versurile capătă o extraordinară densitate lirică. Asocierea apei cu lumina, inspirînd ceva năvalnic altădată, sugerează nota de suprafirească a imaginii, într-un sens apropiat luminii selenare din poemul *În munți*. Asociația metaforică n-are acum numai rol intensificator, ci și de proiectare a imaginii într-un tărîm mitic și poetic, „preferat” lui Blaga: acela al vrăjii, sau al blestemului care cuprinde lumea, suspendînd mișcarea,

<sup>1</sup> cf. Brooke-Rose — *Grammar of Metaphor*, London, C. Secker, Warburg, 1958.



vidînd de sens lucrurile și oamenii, contrazicînd aspirațiile spirituale firești ale omului. *Ape legate* apelează astfel direct la o credință populară, opunînd starea de vrajă stării firești, cînd apele curg libere, iar lumina țîșnește triumfător. Versurile 8—9, prin metaforă și comparație, degajează același sens poetic. „Vidul” de care vorbeam este intenționat sugerat prin termeni extrem de vagi: *oră mare* și „rămasă . . . fără făptură”. O prezență copleșitoare, atît ne spune primul termen; în ce constă aceasta, nu știm. Absența ei este la fel de misterioasă, *făptură* sugerînd fie receptacolul trupesc al unei esențe spirituale (ceva în genul biblicei *întrupări*), fie viața în genere; *fără făptură* ar însemna atunci, o non-existență, definibilă numai prin opoziția la tot ce înseamnă existență. Plutim în plin vag și cuvintele sînt parcă și ele vidate de sens. Blaga simte nevoia unei concretizări, dar o face printr-o comparație, care nu precipită misterul în obiecte palpabile, ci aduce numai un echivalent din lumea terestră: „ca pe-un ulcior mort o urmă de gură”. Înțelegem, din nou că totul este indefinibil, că vagul este, de fapt, numai un alt nume al inefabilului. Comparația are, tocmai prin aceasta, o extraordinară pregnanță, o intensă forță de iradiere lirică. O misterioasă forță a vizitat cîndva sufletul nostru, rămînînd în adîncurile lui, ca o amintire insesizabilă. Sîntem parcă *marcați* pentru totdeauna, purtăm această amintire ca pe un blestem, dar nu-l putem învinge, pentru că nu ne mai putem întoarce în trecut. Ulciorul este *mort*, cei care au băut din el aparțin unor vieți trecute, unor vieți anterioare.

În fine, strofa ultimă aduce o precizare decisivă prin termenul *lumina stinsă*. Observăm acum că toate obiectele căutării poetului, *un cer trecut*, *auroră*, *aprinse fîntîni*, *o oră mare*, converg, mai mult sau mai puțin, în metafora versului final. De asemenea, toți acești termeni aparțin universului stelar, către care *fruntea* omului se înălța, *altădată*, plină de speranță. Iată încă o structurare a poemului, pe baza unei opoziții binare. *Lumina stinsă* apare în ultimul vers, dar și în titlul poemului, dar în două poziții „privilegiate”, care transformă termenul în metafora-simbol centrală a poemului. În cerul trecut, în aurora secată, sub stelele de ieri, omul caută zadarnic o lumină, n-o mai găsește pentru că e *stinsă*, dar simte absența ei, așa cum se simte „pe-un ulcior mort o urmă de gură”. Lumina n-a dispărut, ci s-a ascuns ochilor omului. Prin acest procedeu al metaforelor compuse din termeni antitetici, Blaga realizează un fel de mit poetic al *absenței prezente*, al *vidului semnificativ*. Suferința chinuitoare a omului izbucnește tocmai atunci cînd realizează vidul metafizic, cînd înțelege că este condamnat să caute o lumină pe care n-o poate găsi, dar n-o poate găsi în condiții tragice, fiind perfect convins că ea există. Un fel de „instinct metafizic” agită ființa umană, amintiri tulburi îi șoptesc un nume pe care nu-l poate înțelege. Din *lumina de ieri* a rămas numai întunericul. Omul nu disparează însă, el continuă să caute, deși nu știe ce caută. Contradicția intrinsecă obiectului căutat devine o contradicție a căutării, a acțiunii umane. Obiectul este o „prezență absentă”, o *lumină stinsă*, iar căutarea este cea a unui orb, care bîjbîie în dreapta și în stînga nu numai fără să știe *unde* să caute, dar și fără să știe *ce* caută.

Versul *Caut, nu știu ce caut*. *Caut* . . . are funcția unui refren, delimitînd situația metafizică a omului. Repetiția constituie un crescendo al tragicului, din strofă în strofă afirmația inițială se verifică. Obiectul căutării este indefinibil,



labil, insesizabil sau definibil numai printr-o singură notă: prezența sau absența lui. Nimic cu privire la substanța lui nu poate fi descoperit sau măcar presupus. O forță misterioasă era altă dată prezentă și acum este absentă. Atît. Și totuși această unică notă este un argument suficient: omul caută *lumina stinsă*, și, mai ales, *o laudă*. Opoziția timpurilor verbale subliniază valoarea acestui ultim termen. Singure acțiuni *prezente* ale omului sînt acelea de-a *căuta* și *lauda* tot restul, adică acelea prin care el *vedea* lumina, aparțin trecutului. O grandoare a disperării pare a fi dimensiunea omului, orbului. În ciuda oricăror interdicții metafizice, omul caută și laudă lumina. Și, poate, odată, o va găsi din nou.

Poemul are, desigur, multiple implicații filozofice. Trecutul acesta indefinibil este poate Paradisul pierdut cîntat și de Milton. Dar poemul apare și ca o ilustrare a teoriei blagiene a cunoașterii. Cunoașterea absolutului se izbește de *cenșura transcendentă* a *Marelui Anonim*. Acesta, substituit metafazic zeilor tuturor religiilor, se apără de eforturile omului, prin faptul că s-a lăsat cuprins doar parțial, printr-o infimă cîtime, în obiectele accesibile cunoașterii umane. Întregul, totul, nu poate fi cunoscut, ci, doar, simțit, intuit. Blaga, poetul, a utilizat adesea *lumina* ca un simbol liric al cunoașterii ca și al obiectului cunoașterii. Întregul său prim volum de versuri *Poemele luminii* celebrează lumina, ca substanță metafizică, circulînd prin univers și prin oameni, intuibilă, uneori, prin dragoste: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept cînd te văd / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintîi, / din lumina aceea-nsetată adînc de viață? (*Lumina*). Această lumină „creată în ziua dintîi“ este probabil „lumina de ieri“ pe care astăzi omul n-o mai poate atinge. Pornit în căutarea ei, omul nu întîlnește decît semne ale unei existențe trecute. Într-o operă care, în majoritatea ei, celebrează această lumină a absolutului, licărind printre noi, acest poem aduce o notă tragică, de deznădejde, dar și de speranță<sup>1</sup>. Blaga întîlnește aici, cum remarcase o dată G. Călinescu, traiectoria problematicei psalmilor arghezieni, în care adesea apare motivul „amintirii divine“. În ambele cazuri, poezia filozofică română găsește două momente de înaltă realizare lirică, tălmăcind, intens, dureros, aspirația eternă a omului către absolut.

În contextul poeziei lui Blaga, *Lumina de ieri* aduce și o precizare programatică. Cum am spus, fără a fi o „artă poetică“ propriu-zisă, poemul indică direcția liricii și meditației blagiene, cu ajutorul aceluiasi simbol care indicase „metoda“ sa, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, unde declarase: „eu cu *lumina* mea sporesc a lumii taină“ (subl. ns.), idee regăsită aproape textual într-un aforism din volumul *Pietre pentru templul meu*. În același timp, poemul analizat constituie o excelentă „demonstrație“ a integrării unor idei filozofice în țesătura lirică a poemului blagian.

<sup>1</sup> Ov. S. Crohmălniceanu remarcă, în legătură cu aceasta: „În fondul „stihial“ al vieții, lui (poetului) i se pare a distinge manifestarea unei ordini obscure, transcendente. Ea îngăduie însă numai să fie bănuită, presimțită, închipuită îndărătul lucrurilor, care nu sînt decît semne criptice ale ei“ (*Lucian Blaga*, București, E.P.L., 1963, p. 78). Iar în altă parte, observînd că misterul este tema „preferată“ a lui Blaga, adaugă: „Aici apar diverse dimensiuni lirice ale sentimentului că lumea nu se supune de fapt numai legilor pe care le pune în evidență experiența, că fenomenele își păstrează și o latură a lor, tainică, capabilă întotdeauna să ascundă neașteptate surprize. Poetul traduce astfel o nemărturisită speranță în *miracol*. Atitudinea sa nu e decît alt ecou al mentalității cu care intelectuali de categoria lui încep să privească în această epocă destinul societății capitaliste“. (ibid., p. 126).



## | ÎN MUNȚI

- Lîngă schit miezul nopții găsește  
făpturi adormite-n picioare. Duhul mușchiului umed  
umblă prin văgăuni.  
Din răsărit vin fluturi cît buhele  
5 să-și caute în focuri cenușa.  
La rădăcinile brazilor, lîngă blestemul cucutelor  
ciobanul pune pămînt  
peste mieii uciși de puterile codrului.  
Peste multe trecînd  
10 fetele stînilor — își freacă de lună umerii goi,  
aventura lor se pătrunde suprafirească  
de pulberea luminos stîrnită din disc ca un roi.  
Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi  
Mocnind sub copaci Dumnezeu se face mai mic  
15 să aibă loc ciupercile roșii  
să crească sub spatele lui.  
În sîngele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.
- Pe patru vînturi adînci  
pătrunde somnul în fagi bătrîni.  
20 Sub scut de stînci, undeva  
un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară  
visează lapte albastru furat din stîni.<sup>1</sup>

Aparent, poemul este un pastel nocturn. Un peisaj monoton se zărește prin întuneric: o stîină, un schit, stînci, copacii și ierburile pădurii. Și totuși o impresie persistentă de straniu tulbură descripția, întunericul este *greu*, aerul s-a împietrit ca de un blestem și numai ochii de bufnițe îl străpung, înfricoșător. Peisajul este transfigurat, dar nu în direcția coșmarului, nici a oniricului somptuos, și nici a melancoliei romantice, ci prin proiectare în fabulos. Nimfele și centaurii poeziei clasice au fost înlocuite în romantism (la francezi, de pildă) de făpturile grotești născute de imaginația evului mediu. Zburătorii și strigoii au trecut din folclor în poezia lui Heliade Rădulescu și mai tîrziu, la Eminescu. Simbolistii au receptat straniul mai mult în peisajul citadin, floare a singurătății, maladiei și morții la Petică și Bacovia. Poezia interbelică redescoperă fabulosul de proveniență folclorică, Blaga, Arghezi, Adrian Maniu toarnă în versurile lor

<sup>1</sup> *Poezii*. București, E.P.L., 1966, p. 112



spaimile iscate de iele, draci, ori alte făpturi bizare, întâlnite prin blesteme, basme sau descîntece.

În munți se înscrie pe această linie. Natura nu este modificată, ci văzută cu ochii celui care a ascultat întâmplările de necrezut povestite noaptea, de bătrînii satului, sau cu ochii copilului rămas noaptea în pădure. Poetul cult nu a făcut decît să toarne în metafore asemenea latente poetice.

Blaga a subliniat deseori rolul central, sine qua non, al metaforei în poezie. Evitînd pe cea *ornantă*, el a căutat programatic metafora *revelantă*, cea prin care poetul pătrunde în miezul de taină al lumii. Utilizînd mai puțin simbolul și atunci derivîndu-l frecvent în legendă, Blaga și-a propus sugerarea misterului vieții tocmai prin asociația neprevăzută a unor elemente în cadrul metaforei. Principii filozofice discutabile acordă poetului, după Blaga, calitatea minuscunoașterii<sup>1</sup>, aceea de-a nu rezolva rațional enigmele întâlnite ci de-a le spori, prin vibrația sa, în cîntecele pe care i le închină: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină / și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții / așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister / și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă în ne-nțelesuri și mai mari...“ (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, arta poetică ce deschide primul volum al lui Blaga, *Poemele luminii*, din anul 1919). A-l învinui de agnosticism sau de elogiul iraționalului este o deformare a intențiilor lui Blaga, care, stabilind ceea ce consideră el „specificul“ cunoașterii artistice nu neagă virtuțile celeilalte forme de cunoaștere. Fără a putea primi integral concluziile teoretice ale lui Blaga, nu putem nega însă rezultatele fericite pe care acestea le-a dat în poezia sa. Simțul misterului și al inefabilului au creat poeme de mare densitate, în care fabulosul păgîn al credințelor populare este valorificat într-o viziune inedită a lumii, fundamental lirică.

Poetul debutează cu o constatare perfect verosimilă (vs. 1—2) care fixează într-un moment consacrat magic *miezul nopții*, timpul evocării. *Făpturi adormite-n picioare* este o imagine construită numai prin desenul conturului, căci generalitatea ei extremă o videază de un conținut precis. Ele pot fi oile stîinii, cum pot fi și ființe supranaturale, deoarece sfera termenului *făptură* include orice viață, chiar în imaginație. Ora 12 este și ea personificată ca un vizitator al locurilor<sup>2</sup>.

Sub acest semn al vagului și al oscilației permanente real/ireal, se va desfășura întregul poem.

Începînd cu titlul chiar, toți termenii (excepție: *ciobanul*, *luna*, *somnul*, *balaurul*, *Dumnezeu*, cuvinte fie semantic singulare, fie utilizate generic: *ciobanul*) se risipesc indefinit în spațiu, prin ecourile sugerate de plural. Nu numai că peisajul nu este concretizat, dar poetul subliniază și tipicitatea faptelor petrecute în cuprinsul lui, posibile oricînd și poate în fiecare noapte, în alte zone montane. Spațiul indefinit și infinit este constitutiv lirismului din acest poem, în care lipsește însă timpul, invadat de supranatural. El este dilatat prin referințe mai mult metaforice, dar semnificative: *din răsărit*, *peste multe*, *lună*, *patru vînturi*, *undeva*.

<sup>1</sup> Pentru implicațiile filozofice ale problemei, vezi studiul lui M. Tertullian: *Lucian Blaga* în „Viața românească“ 1963, nr. 11, p. 115—117.

<sup>2</sup> cf. imaginea deosebită, de tip *romantic*, a miezului nopții în poezia lui Eminescu.



Neputînd fi reconstituit în funcție de anumite repere, spațiul poemului este definibil numai prin elemente de atmosferă. Poemul este format dintr-o succesiune de propoziții juxtapuse, lipsite de raport direct. Fiecare din ele constituie o imagine prin cuplarea metaforică a unor elemente reale cu altele supranaturale sau prin cuplarea numai a unor elemente reale într-o acțiune reală, marcată printr-un verb metaforic. Apar astfel, o serie de obiecte și se indică o serie de mișcări ale acestora, care umplu spațiul fără a avea o identitate fizică. Spațiul geografic există doar ca o convenție, ca un cadru, dar nu acestea generează lirismul, pentru că nu sînt *descrise* nici ca elemente obiective, frumoase în sine, ca în pastelul clasic sau romantic (unde devin *etats d'âmes*) și nici *symbolic*, cu valori metafizice, ca în poezia modernă, la T. S. Eliot, de pildă. Există însă un spațiu liric creat prin *convergența* elementelor reale și fabuloase, crescut din aluviunile lor metafizice. Numitorul lor comun este prezența miraculoasă, întruparea lor parțială, de fantasmă ale nopții. Nu vedem aceste elemente, ci doar le bănuim prezența ca și cum am simți în nopți foșnetul unor păsări invizibile. Prezența lor este dinamică, toate fapăturile *se mișcă*, toate sînt evocate prin verbe, dar mișcarea lor de ființe semireale *nu modifică* peisajul, ele circulă ca niște sunete care deplasează insesizabil aerul, dar nu pot clinti frunzele copacilor. Există astfel o serie de paradoxuri ale evocării: existent / invizibil (nu datorită . . . nopții, ci intenției poetului), mișcare / imobilitate, contur / vid de substanță (și viceversa). Sînt paradoxurile inevitabile în practica unui poet care dorește *să sporească taina* universului. Ele definesc o anumită tehnică a misterului, specifică poeziei lui Blaga, mai ales în faza ei interbelică.

Să exemplificăm. „Duhul mușchiului umed / umblă prin văgăuni“. Observăm că *mușchiul umed* și *văgăuni* sînt elemente strict reale, pe cînd *duhul*, nu. *Duhul mușchiului* este o metaforă substantivală, cu o nuanță de genitiv posesiv, ca și cum *duhul* ar aparține *mușchiului*; pe de altă parte, sensul primului cuvînt îl recomandă ca o faptură imaterială, iscată din mușchi, un suflet ieșit prin blestem din trupul care-l adăpostea. Termenul *umblă* accentuează „materializarea“ ca un fel de personificare, prin intermediul unui verb care indică de obicei acțiuni ale animalelor (prin raportare și la văgăuni) reale. Iată deci modul în care jocurile de sensuri ale metaforelor constitutive acordă imaginii globale un caracter semireal, de mister menținut ca atare.

Același procedeu acționează în versurile 18—19 în care *somnul* devine un element semireal care poate *pătrunde* în copaci, după ce a fost purtat de vînturi. Cuvîntul care desemnează o stare a ființelor vii devine, ca subiect în frază, un personaj straniu, parțial materializat de predicatele sale: nivelul „exact“ biologic este lăsat însă în suspensie: faptură de fum, somnul circulă nevăzut prin aer, dedus numai din efectele sale, și ele metaforice, fiind aplicate regnului vegetal. Cuplarea unor elemente reale și ireale se face uneori prin evocarea unui personaj mitologic în cursul unei acțiuni specifice, îndreptată asupra unui termen real: „Fetele stînilor își freacă de lună umerii goi“.

*Fetele stînilor* sînt probabil ielele sau vîntoasele, raportate eufemistic la contextul păstoresc al poemului. Acesta există prin termenii direcți *ciobanul* (vs. 7) și *oilor* (vs. 17), ca și prin termenii indirecti *fetele stînilor* (10) și *lapte albastru furat din stîni* (22). Cuvîntul *stîna* funcționînd ca element de construcție al imaginii sugerează un filtru metaforic al ciobanului sau țăranului de



la munte, care transpune supranaturalul în lumea lui cotidiană, îl „vede” prin categoriile vieții lui. Într-o noapte cu lună, în timp ce privește peste munte, ciobanul nu poate materializa personajul folcloric, iazma vîntului, decît printr-o acțiune similară oilor în țarc, dar proiectată cosmic: *își freacă de lună umerii goi*. Urmează apoi singurul comentariu al poetului cult la faptele nopții, vizibil prin lexicul intelectual (*aventură, disc, suprafiresc*) și prin detalierea imaginii vizuale, singura oară întreprinsă în poem. Lumina selenară este și ea tratată metaforic în spiritul rural (*ca un roi*, probabil, de albine), dar și de materializare parțială (*pulbere*), neîncadrabile într-o stare fizică bine definită. Versurile 9—12 au și importanța de a califica în principiu imaginile întregului poem, explicitînd orientarea lor spre fabulos. În fond toate elementele acestei nopți trăiesc o *aventură* metafizică, toate la un nivel *suprafiresc*, termen excelent pentru a numi ceea ce depășește cotidianul fie și nocturn, fără a deveni un fantastic pur, fără a deveni, adică, o lume distanțată net și structural alta față de cea reală.

Din aceeași categorie de imagini face parte și cea finală a *balaurului*, și la fel, dar utilizînd mitologia creștină, cea din versurile 14—16. Trebuie remarcat aici sensul primitiv al imaginii creștine, Dumnezeu fiind o întruchipare benefică, fertilizînd pămîntul ca și ploaia. Această atitudine a fost speculată estetic de mulți teoreticieni gîndiriști care vedeau în diverse poezii ale lui Arghezi, Blaga, Maniu, Crainic, Voiculescu „dovezile” unui ortodoxism special<sup>1</sup>, prin întruparea și coborîrea ca un har al divinității în cotidianul omenească. Speculații de acest fel sînt hazardate pentru anumite etape din creația poetilor amintiți, întrucît presupun o generalizare dificil de întreprins, dat fiind diferențele apreciabile între *valoarea poetică* a imaginilor în chestiune. În orice caz, în poemul pe care-l discutăm, imaginea lui Dumnezeu se află într-o perfectă egalitate cu cea a ielelor, creînd o apariție mitologică prin nimic decisivă într-un poem aflat ca atmosferă generală într-o eră păgînă, de rituri precreștine, în care fabulosul *pare firesc* într-o realitate încă nedesprinsă din trunchiul comun, încă necomplicată etic de păcatul originar. Într-o dezbatere mai largă asupra sensurilor operei lui Blaga, poemul *În munți* ar putea fi de aceea un bun exemplu pentru cei care ar susține *viziunea păgînă, de rit arhaic precreștin*, a lui Blaga, în care numai incidental pătrund elemente creștine, nici ele însă înțelese pur dogmatic.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> În *Răspuns la Discursul de recepțiune* rostit cu ocazia primirii sale în Academia Română, de către N. Crainic, Blaga remarcă: Crainic, Pillat, Voiculescu „s-au menținut la *Gîndirea* cu strictețe în ogasele dogmatice ale ortodoxiei creștine”, alții, precum el însuși „și-au îngăduit, sub privirea uneori muștrătoare a directorului, o anume libertate creatoare față de motivele creștine, comentîndu-le în mituri și viziuni inedite, urmînd, poate fără de a ști, îndemnurile spre eresuri ale imaginației și gîndirii populare” (apud O. S. Crohmălniceanu. *Lucian Blaga*. București, E.P.L., 1963, p. 9—10).

<sup>2</sup> În legătură cu poemele ciclului *Lauda somnului*, printre care citează abundant și *În munți*, Crohmălniceanu remarcă (op. cit., p. 101—102): „Toate stau sub semnul nopții ancestrale, încărcate de latențe grele, nedeslănțuite, dormitînd în lucruri... În lumina siderală a neînceputului au loc ritualuri magice, care ilustrează fuziunea intimă a fapturilor cu natura”. Într-un interviu din „Viața literară”, 1926, poetul declara că poezia lui, deși „ultra-modernă”, este „în anumite privințe mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletească primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism (ibid., p. 14).



În fine, un ultim tip de imagini în poem este cel asociind printr-un verb sau un alt detaliu ireal numai elemente reale. Versurile 4—5 notează apariția unor *fluturi* care sînt identificați ca păsări de noapte. Insolitul dimensiunii lor este acuzat prin revelarea scopului lor: *să-și caute în focuri cenușa*. Alunecarea în ireal se datorește conotațiilor termenilor metaforici. Fluturii sînt probabil doar fantasmеle fluturilor reali care au murit de mult, dar a căror cenușă zace încă în focurile care le-au ars aripile. Sensul imaginii se încadrează de altfel în context, atît versurile precedente cît și cele consecutive indicînd moartea unor elemente ale naturii, dar și supraviețuirea acestora prin duhurile lor care rătăcesc noaptea prin pădure. Versurile 6—8 sînt poate cele mai aproape de nivelul realului, indicînd o simplă înhumare a mieilor uciși de jivinele muntelui. Sînt utilizați însă o serie de „sinonimi” care acordă un aer de ritual străvechi gestului ciobanului: *pune pămînt peste* („înhumează”), *puterile codrului* („animale de pradă”). Al doilea termen, lucrat în aceeași tehnică a generalității și metaforei, lasă loc impresiei că aceste forțe nocive nu sînt strict animaliere, ci poate tot un fel de duhuri care ucid prin simplă prezență. În fine, *blestemul cucutelor* indică o participare efectivă a naturii solidare cu omul și victimele inocente ale agresiunii, specifică baladelor populare.

Există astfel două tipuri fundamentale ale imaginilor poemului, primul cunoscînd și o diversificare între fapte vagi ireale și figuri mitologice de tradiție păgînă sau creștină. Atmosfera poemului nu este însă numai un rezultat al *sumei* imaginilor, ci și al *convergenței* lor. Succesiunea unor imagini fără relații de subordonare, opoziție sau cauzalitate, trebuie, pentru a nu crea o impresie de incoerență ori de arbitrar, ci, dimpotrivă, pentru a crea un text unitar organic, să îndeplinească cel puțin două condiții: *congruența* și, respectiv, *convergența* conotațiilor cuvintelor și a sensurilor imaginilor. Posibile alături sau chiar interferente într-un punct, *focarul poemului*, ele îndeplinesc una sau amîndouă condițiile, realizînd progresiv, în grade diferite, unitatea atmosferică a textului și reliefarea, totodată, a ideii lui centrale.

Imaginile prezintă astfel laturi comune, cu tot atîtea puncte de contact posibile. *Deschise* una către alta, ele se angajează în același fluid liric. Începutul și sfîrșitul poemului se întîlnesc în configurarea *somnului* ca stare universală: *făpturi adormite* se zăresc lîngă schit, *visul* oilor este copleșitor, ca de plumb, *somnul* pătrunde în copaci și chiar *balaurul* lumii visează. Versul 17 identifică metaforic termeni importanți: *noaptea pădurii*, *vis lung și greu*, *sîngele oilor*. Noaptea apare deci ea însăși integral ca o stare de vis, opusă stării de trezie, reală. O altă lume decît cea diurnă se trezește acum, dar tot atît de organică precum cealaltă, pătrunzînd în *sîngele* ființelor vii, care-o receptează cu o senzație de opresare, suferință (*lung și greu*). Se sugerează deci nefirescul din punct de vedere diurn al acestei lumi de vis, dar totodată și forța ei tulbure care apasă vietățile. Sau, cum o definește Blaga în poemul *Perspectivă* din același ciclu al *Laudei somnului*: „Lumi comprimate / lacrimi fără de sunet în spațiu (monadele dorm // Mișcarea lor — lauda somnului”.

Aici apar alte imagini care dezvoltă sugestia primelor. „Locul acțiunii” poemului se află lîngă schit, iar Dumnezeu, *mocnînd sub copaci*, se face mai mic, pentru ca ciupercile roșii, plante sălbatice să poată crește în vidul creat prin retragerea lui. Starea de pauză în relațiile raționale diurne este deci și



o stare de pauză în relațiile dintre lumea terestră și cea divină. De remarcăt că aceste secunde indicații se află exact alături de primele în poem, în versurile 1 și 14—16 în raport cu versurile 1 și 17—22. Iată o dovadă a organizării intenționate a contextului.

În acest vid pătrunde lumea păgînă, a fabulosului folcloric, văzut totodată și ca proiecție a inconștientului și ca făptură de vis. Ea apare în poem în două „ipostaze”: duhuri, prin sugerarea morții elementelor reale respective, ori ființe supranaturale ca atare. Ele sînt organizate în două unități contextuale distincte, succesive și fixate pe mijlocul poemului. Prima cuprinde versurile 2—8: *duhul mușchiului, fluturi, mieii uciși*. A doua este constituită de versurile 9—16: *fetele stînilor, cai galbeni, Dumnezeu* (de remarcăt simetria numerică a elementelor, trei de fiecare dată, repartizate în 6 ori 7 vs). Toate aceste elemente *rătăcesc* pe pămînt, cerînd parcă viață, căutînd un trup care să le adăpostească din nou. O imensă și tragică sete de viață le animă, exact ca în credințele populare ele *par blestемate* să apară în spațiul real numai noaptea, cînd forțele diurne, amorțite, nu le mai pot respinge. Tocmai pentru aceasta poetul utilizează mereu aceleași valori metaforice, la granița dintre real și ireal, și tot de aceea acordă însemnătate verbelor, care indică acțiuni concertate, prin blestem convergente: duhul *umblă* prin văgăuni; fluturii își *caută* cenușa; mieii sînt răzbunați de *blestemul cucutelor*; caii galbeni *caută sarea vieții*. Dumnezeu se face mai mic *pentru ca* ciupercile să crească, ielele în dansul lor cosmic imită, fără să vrea, mișcări animaliere și chiar balaurul, superbă imagine, visează laptele furat din lumea reală a stînilor. Totdeauna deci viața și moartea sînt în raporturi inverse, una avansează, cînd cealaltă refluează.

Această convergență a conotațiilor creează astfel o atmosferă de *vraja și blestem* specifică poeziei lui Blaga, care-i consacră odată chiar un titlu de poem, în volumul *La cumpăna apelor*. Fabulosul nu produce deci spaimă, nu este terifiant ci, prinamnațiune își cere dreptul la viață, bîjbîind ca un orb în căutarea luminii. Este o lume subumană ori supraumană, în suferință, tînjind după o realitate solară, echilibrată. Iată deci o dovadă că misterul lumii la Blaga este reductibil adesea la suferința *umane*, la doruri și chinuri care-l definesc pe om. Acesta trăiește în orizontul misterului, este adevărat, dar orice plonjare în abisul de dincolo de zare descoperă ființe *fraterne*. Înconjurat de enigme, omul accede în lumea lor pentru că descoperă identități structurale între el și univers, indiferent de zona sau valoarea metafizică a acestuia din urmă. Absolutul, supranaturalul, subumanul și demoniacul nu sînt ierarhizate valoric, ci sînt compartimente ale aceleiași lumi indivizibile, ale aceleiași vieți universale, în care și omul, la rîndul lui, este numai un element, egal cu ceilalți. Nu există o ruptură tragică între om și univers, omul nu caută cu disperare neputincioasă reintegrarea într-un absolut care-l refuză, ca în Arghezi. Această identitate om / univers nu are, sau nu are totdeauna, rezonanțe mistice (revelația unității spirituale a lumii), ci mai curînd, păgîne și arhaice, rămase, cum am mai spus, înaintea păcatului originar.

Poemul *În munți* este reprezentativ prin sensurile și procedeele ei generale, pentru ciclul *Lauda somnului*, definind acest mit, central în creația sa, ca și pentru întreaga creație antebelică a lui Lucian Blaga.



## CERBUL CU STEA ÎN FRUNTE

5 Nu-l mișcă știutele  
crînguri cu ciutele.  
Cărarea cu urmele,  
iezerul, umbrele  
nu-l cheamă. Copitele  
sfărămă ispitele.

10 Prin ceață cînd lunecă  
zări el adulmecă,  
nu apropiatele,  
ci depărtatele.

Ciulindu-și urechile  
printre străvechile  
rotiri, sus, de tulbure  
foc și de murmure.

15 Și-aude, subt-naltele  
unele, altele  
erele, sferele<sup>1</sup>.

Poemul își are punctul de plecare într-o credință populară. În basme ca și în colinde, cerbul năzdrăvan apare frecvent, fie săvîrșind fapte extraordinare, uneori în ajutorul eroului, alteori nu, fie vorbind limba oamenilor, fie slujind doar ca exemplu de animal supranatural<sup>2</sup>. În toate cazurile, cerbul este deci o ființă cu puteri supraomenești, individ unic și izolat între ceilalți cerbi, ca și între animalele obișnuite. Pornind de la aceste conotații, Blaga valorifică motivul folcloric, transformînd cerbul fantastic într-un simbol. Fără nici un comentariu explicit, cerbul este doar „văzut” în comportarea sa zilnică și descris ca atare.

Tiparul metric favorizează declanșarea sensurilor poemului. Cu excepția versurilor 7 și 8, constituite din propoziții separate, celelalte versuri utilizează permanent ingabamentul. Se creează astfel impresia unei fraze unice șerpuind prin întreaga strofă, iar rimele versurilor par rime interioare, amplificînd neconștient armonia textului.

Rima triplă este destul de rară în poezia noastră și Blaga dovedește o deosebită artă ritmică în modul în care o folosește. Pentru a asigura permanent

<sup>1</sup> *Poezii*. București, E.P.L., 1966, p. 250.

<sup>2</sup> v. L. Șăineanu. *Basmele Românilor*. București, 1895.



două silabe neaccentuate în rimă, el apelează la scheme metrice diferite: dactil, amfibrah și peon II. Ritmul dă însă impresia de omogenitate pentru că se bazează pe formații tri și tetrasilabice cu accent median. Dactilii sînt integrați uneori fluxului sonor al frazei din care fac parte cuvintele respective (vs. 13—14), alteori, modulînd numai anumite cuvinte sau versuri, produc o opoziție metrică între acestea și restul poemului, importantă pentru că subliniază sensurile (negația vs. 9—10 sau concluzia înaltă a vs. 16—17).

Cantabilitatea generală a poemului rezidă în acest efect „de balansare” a versului în jurul celor două silabe accentuate și în dublul ecou al rimei. În același timp, schema ritmică atestă influența populară prin accentele inițiale care se aud din cînd în cînd (reminiscențe trohaice?), dar și laborioasa ei prelucrare de meșterul cult. Ca exemplificare, iată schema metrică a primei strofe, în care coloanele verticale figurează cei 2 metri ai versului, iar numerotarea orizontalelor indică versurile:

	1	2
1	— V V	V — V V
2	— V V	— V V
3	V — V	V — V V
4	— V V	— V V
5	— V V	V — V V
6	— V V	V — V V

Cuvintele sînt forțate adesea morfologic în tiparul metric. O serie de substantive apar astfel articulate, în afara necesității gramaticale: „crînguri cu *ciutele*”, „cărarea cu *urmele*”, alteori adjectivele premarg substantivele și sînt *ele* articulate: „*știutele* crînguri”, „*străvechile* rotiri” sau în fine, adjectivele urmează la *distanță* substantivele și, prin articulare, se materializează parcă, făcînd chiar inutilă prezența substantivului determinat: „zări el adulmecă / nu *apropiatele* / ci *depărtatele* /”; „și-aude, *subt'naltele* / unele, altele / erele, sferale /”. În ultimul exemplu, *naltele* se referă ori la *rotiri* aflat la distanța de două versuri, ori la și mai depărtatele *zări* (7 versuri) ori la un termen implicit *ceruri*. Lăsat suspendat parcă adjectivul are însă o sporită putere de sugestie, imprecizia evocă o bănuită lume de dincolo, *sub* care se află doar cerbul, animal sacru. Articularea ca și inversarea topică a relației atributive au astfel efecte prozodice, dar și subliniază sensurile unor termeni, plasîndu-i în poziție privilegiată.

Acest principiu guvernează de altfel și termeni independenți.

Versurile 1 și 5 plasează violent negația pe primul loc în vers, deplasînd și accentul de pe prima silabă a verbului *mișcă* ori *cheamă*<sup>1</sup> și colorînd vocalic în *u* întreaga strofă: 4 cuvinte rimale din 6 au accentul pe *u*, dintre care două (*urmele*, *umbrele*) realizează și un subtil joc sonor prin compoziția apropiată

<sup>1</sup> În caz că păstrăm și accentul pe verb și cel pe negație, primul metru din versurile 1 și 5 are și accent secundar, ceea ce prilejuiește apariția unui spondeu, cu rol de întărire a impresiei de solemnitate.



a aliajului  $u+m+r (+b)$ , iar silabele neaccentuate sînt aceleași în toate cele 5 versuri. O altă inversiune plasează complementul înaintea subiectului și predicatului: „*zări el adulmecă*” și proiectează astfel cerbul în orizonturi nesfîrșite, cu apetență către misterul orizontului, nu către realul contingent.

Atrage atenția și persistența situare în plural a elementelor nominale. Se obține astfel o amplificare semantică, cu un sens de generalizare negativă (*nici un crîng, nici o ciută nu-l mișcă*) sau pozitivă, ca o multiplicare, ca o *insațiabilitate* metafizică pe care *zarea* și *rotirea* n-o satisfac, climatul firesc al cerbului fiind numai infinitul: *zări, rotiri, murmure, erele* etc.

Cu atît mai revelantă apare marca de singular a altor termeni prin care aceștia intră în opoziție cu ceilalți: *cărarea* în contextul *crînguri* și *urme* ar fi putut fi *cărări*. Singularul sugerează însă unicitatea, nu este vorba deci de un simplu drum prin pădure, ci de drumul *cunoscut*, pe care mulți alții au călcat înainte (cu *urmele*) și pe care cerbul, însetat de inedit, îl refuză. *Iezerul* ar fi putut fi și el la plural, ca și *crînguri*, dar atunci risca să devină un simplu reper topografic, cerbul trecînd în chip firesc printre crînguri ca și pe lîngă iezere. Prezentat ca unic, iezerul este locul în care converg drumurile tuturor animalelor pădurii, venite să-și potolească setea (cf. poemul *Cerbul* din același volum, în care este evocată chiar această scenă). Ocolind *iezerul*, care nu-l mai *cheamă*, cerbul apare încă o dată în afara condiționărilor firești rasei lui, ca un individ însetat de altceva, tinzînd spre altceva. Celelalte substantive la singular, *ceață* și *foc*, utilizate firesc în raport cu conținutul lor semantic, numesc realități nu numai indivizibile, dar și acționînd global asupra cerbului. *Ceața* pare astfel a fi, ca și *umbrele*, dar mai accentuat metaforic, misterul terestru, vîlul iluziilor și ignoranței care acoperă lumea, generînd spaime sau îndoieli. Nu pe acestea vrea să le străbată cerbul, ci realitățile de *sus*, pe care nu numai *murmure*, ci și *turbure foc* le numește, metaforă a imaterialului intens, mortal pentru neinițiați, dar și fascinant, purificator.

Lucian Blaga pornește de la imagini vizuale simple, descriptive. Este interesant de comparat poemul pe care-l analizăm cu cel înrudit tematic, *Cerbul*. Acolo un *roșu cerb* își urmărește *ciuta* într-o goană sălbatică. Toate imaginile evocă perioada rutului: *muguri de corni, zdrobește în copite struguri, pierde în făget, brume, răget, ciuta dispărută-l bîntuie, s-aude goana, sublimul foc* etc. În fine, iezerul îi apare ca o mîntuire, însă de *sete ars* el soarbe totuși încet, parcă ar vrea să *bea ușor, din apă, numai cerul*. Mînat de instinct el își recîștigă ceva din hieratica înfățișare numai în finalul delicat al poemului.

*Cerbul cu stea în frunte* apare în imagini paralele dar inverse, ca și cum făptura lui sacră n-ar fi părăsit răsfrîngerea din apă, laolaltă cu cerul. Blaga nu uită să sugereze elemente firești din viața cerbului: *copite, adulmecă, ciulindu-și urechile*, puncte de sprijin pentru metafore care părăsesc treptat zona terestră. Prima strofă a poemului este lucrată negativ, cerbul cu stea în frunte refuzînd sau evitînd tentațiile, căroră celălalt cerb le răspundea impetuos. O succesiune de imagini vizuale „firești” (vs. 1—5), prin negarea lor, ca și prin determinativul *știutele*, par încă de-acum să pregătească semnificații superioare. Cerbul nu se mai simte atras de ceea ce este *cunoscut* și curent în viața lui: pădurile adînci, cu umbre insondabile, dragostea, apa care-i potolește setea după goană. Versurile 5—6 aduc prima precizare prin caracterul inten-



ționat și lucid al atitudinii: *copitele / sfărîmă ispitele*. Metafora este tipică pentru mișcarea poemului, de la terestru (*copitele*) spre ideal (*sfărîmă ispitele*). Cerbul își refuză condiția inițială.

Următoarele strofe încep să desfășoare, în pozitiv, adevărata sa viață. Celălalt cerb *gonea* prin *brume*, acesta *lunecă* prin *ceață* adulmecînd invizibilul, lumea care depășește granițele simțurilor sale, zările *depărtate*. Iată o primă înălțare a poemului, de la *iezer*, *crîng* la *zări*. Imaginea aceasta notează exact *limita* dintre lumea terestră și lumea absolutului, limită peste care cerbul încearcă să treacă, atras parcă de miraj.

Strofa a III-a înalță încă o dată perspectiva poemului: cerbul miraculos a găsit calea de acces în lumea *de sus* și ascultă mișcările *străvechi* ale norilor sau ale astrelor, *rotirile* păsărilor sau ale timpului infinit. Imobilizat statuar, cerbul, ca vechile animale sacre, comunică cu lumea zeilor. În ultima strofă, dactilele dansează ritualul cunoașterii: *murmurele* precedente s-au precizat acum în muzica *sferelor*, *rotirile* au devenit *ere* sublimite „ca tot atîtea clipe”, perceptibile numai cerbului. Ca într-o apoteoză, acesta, pornit de la refuzul terestru și căutarea instinctivă a altor valori, pătrunde în absolut.

Mișcarea poemului conduce astfel imaginile de la firesc la suprafiresc. Tot timpul însă ele păstrează o perfectă verosimilitate aparentă, prezentînd lunecarea singuratică a cerbului, cu botul în vînt, cu privirea în zare și imobilizarea lui bruscă, cu urechile ațintite spre sunete doar de el auzite. Metaforele, precizările poetului (vs. 1, 9, 10), tratamentul morfologic și sintactic special, organizarea termenilor într-o evoluție generală a poemului, cantabilitatea și efectele ritmice adaugă mereu sensuri noi celor aparente, la început implicite, apoi decise, în final, apoteotice. Lucian Blaga tratează astfel elementul central, *cerbul*, în mod „tipic” simbolic. Imaginea verosimilă ca atare și cuvintele posibile numai cu sensul lor propriu primesc în context noi straturi semantice. Cerbul poate fi numai cerb dar poate fi, și este, și un simbol al omului însetat de absolut, poate al artistului înălțîndu-se într-acolo prin arta sa. Analiza sensurilor poemului pleacă de la cele aparente spre cele profunde, imaginea lor centrală, simbolul *cerb*, plutind ambiguu, ca orice simbol, între aceste serii diferite de sensuri.

Apărut într-un volum publicat în preajma morții poetului, textul analizat este semnificativ pentru ultima fază a creației lui Blaga. Deschiderea spre absolut este permanentă în opera sa, firească și definitorie unei poezii *filozofice*, atacînd mereu marile probleme filozofice. Ca și Arghezi, Blaga descoperează adesea, în ciclurile poetice mai vechi, umbra absolutului strecurată printre ființe și lucruri aparent anodine. Spre deosebire de Arghezi însă, efortul de sesizare a acestei prezențe nu devine cauza dramaticelor încleștări — și ratări metafizice — din *Psalmi*, ci inițiază o poezie transparentă, primind parcă în sine, receptacol cosmic, efluvii secrete și „semne” ale vizibilului și ale invizibilului. Uneori, asemenea accente sugerau mistica păgînă sau creștină, dar cel mai adesea, ele marcau bucuria poetului panteist, comunicînd liric cu viața și universul. Această tendință s-a amplificat vizibil în ultimul ciclu, *Poezii*. Absolutul are aici prea puține atribute divine și este mai mult un sinonim al *infinițului*. Cerbul și omul sînt însetați nu atît de prezența dumnezeirii cît de acea fascinantă și indefinibilă dimensiune a *zării*, de luminile de *dincolo* de



zare, de lumile de *sus*, căci zarea nu este numai o limită orizontală, ci și una verticală. Cerbul nu are revelația mistică a divinității, ci *descoperă infinitul*, aude murmurele secrete ale universului, muzica sferelor și foșnetul timpului. Omul crescut la această temperatură înaltă depășește terestrul nu în sensul că îl ignoră voit (detaliu semnificativ: cerbul ascultă erele *de jos*, din mijlocul crîngurilor natale!), ci în sensul nobil al vibrării la alte bucurii mai pure și mai intense.

Poemul analizat oferă astfel un mijloc de a constata că în ultima sa ipostază poetică, Blaga nu-și „reneagă” vechi concepții, ci și le clarifică, dezvoltînd tendințe anterioare într-o viziune maturizată ca idee și ca artă. Cel care se declarase de mult „poet al misterului” nu cîntă acum, neconvingător și superficial, detalii cotidiene anodine, ci rămîne în zona poeziei filozofice, prin limpezirea acesteia, prin depășirea unor limite vechi într-o glorificare, calmă și armonioasă, a posibilității omului de a depăși contingentul și de a se depăși pe sine.<sup>1</sup>

Aceeași armonie superioară constatăm și în arta poetului. Nu numai metafora revelatorie îl interesează acum, ci și complexa țesătură a ritmului și rimei, cantabilitatea lucrată „la filigran” a cuvîntului și versului, organizarea minuțioasă a imaginilor și contextului. Poetul atinge adesea în ultimul său volum, cum am văzut, culmi necunoscute pînă acum ale artei poetice. Rod al maturității, poemul nu mai este doar elan și viziune, ci și echilibru strălucitor al mijloacelor poetice. Și printre acestea din urmă trebuie să notăm și modalitatea rafinată de prelucrare a motivelor folclorice într-o perspectivă atît de personală. După rezultatul neașteptat întîlnit la Macedonski, iată un exemplu de influență a poeziei populare, în cu totul alt spațiu estetic, ca o demonstrație și a nesfîrșitelor ei posibilități de comunicare cu poezia cultă, dar și a rarelor resurse artistice pe care le dovedește marele poet român care este Lucian Blaga.

AL. PHILIPPIDE

## | ÎNTÎMPLARE ÎN DEȘERT

Un cîmp uscat de-un vînt de foc; o zare  
De diamant albastru împrejur;  
Văzduhul încheștat în căngi de soare;  
Și-n mijlocul acestei cuști de-azur,

<sup>1</sup> „Blaga cunoaște o înseninare, dar nu încetează de a fi poetul neliniștilor”; „Dar în această beție de limpezimi și transparențe nu se statornicește nicăieri *măsura* clasică. Dimpotrivă, vechea sete blagiană de „*desmărginire*” arde îndărătul formelor nete pe care le îmbracă lucrurile” (Crohmălniceanu. *Op. cit.*, p. 153—154).



- 5           Un soi de poartă cît un turn de mare,  
               Arc de triumf gigantic pe sub care  
               Va fi trecut odată un împărat ciclop,  
               Și-acum doar Timpul trece, încet și fără scop.
- Întortocheat, subțire, mlădios,  
 10           Cînd năpustindu-se cu capu-n jos,  
               Cînd repezindu-și fruntea în sus cu strășnicie,  
               În salturi, ca un cangur, și sprinten și vînjos,  
               Un punct de întrebare aleargă pe cîmpie.
- Se-oprește lîngă poartă, adulmecă și parcă  
 15           Nu știe: mai departe să plece, să se-ntoarcă...  
               Dar cu o smuncitură din cerbice,  
               Cum sare-un cal la pocnete de bice,  
               Se-azvîrle pe sub poarta Ciclopilor, c-un ghiont  
               Împinge Timpul lenevos și tont,
- 20           Apoi din nou cu tumbe de monopod aleargă,  
               Sclipind la soare luciu ca un resort de-oțel  
               Și se afundă în cîmpia largă,  
               Ducînd și Timpul după ell<sup>1</sup>

Poemul este alcătuit din trei strofe cu versuri de lungimi variate, de la opt silabe (vs. final) pînă la 14 silabe<sup>2</sup>. Cu excepția ultimului vers, care obține prin scurtimea sa un efect de contrast ce subliniază concluzia, celelalte versuri nu urmăresc efecte speciale. Philippide creează o omogenitate a poeziei printr-o egală distribuție a densității versurilor; acestea par a avea aceeași lungime pentru că sînt alcătuite din cuvinte cu aproximativ același număr de silabe. Prima strofă (opt versuri) are o medie de 1,6 silabe la cuvînt (89 silabe / 54 cuvinte)<sup>3</sup>, a doua 1,9 silabe la cuvînt, iar a treia strofă o medie de 1,8 silabe la cuvînt. Media variind între 1,5 și 2, rezultă preferința lui Philippide pentru cuvinte scurte, monosilabice, sau bisilabice. Într-adevăr, monosilabicele ocupă în fiecare strofă aproximativ jumătate din materialul lexical (strofa I: 30 de cuvinte; strofa a II-a: 16 cuvinte; strofa a III-a: 31 de cuvinte), în timp ce cuvintele de patru silabe sînt extrem de puține (strofa I: 0 cuv.; strofa a II-a: 4 cuv.; strofa a III-a: 4 cuv.). Această selecție a materialului lexical are utilitate ritmică: versurile curg într-un tempo egal, monoton, fără accelerări sau încetiri și cu puține „noduri” cu densitate sporită. Se creează astfel impresia — pe cale sonoră — a unui „spațiu” mereu egal cu sine, fără dimensiuni și fără evenimente.

<sup>1</sup> Al. Philippide. *Poezii*. București, Editura tineretului, 1965, p. 162—163. Poemul poartă data 1958.

<sup>2</sup> Analiza a fost publicată într-o apropiată, în „*Viața românească*”, 1966, nr. 2.

<sup>3</sup> Am considerat și cuvintele gramaticale: articol, prepoziție etc., iar cuvintele cu eliziune le-am numărat o singură dată (*de-un*=1 cuv.).



Ritmul acesta egal este iambic. Unele „abateri“, semnificative, sînt rezolvate fie prin ingambament, fie prin mobilitatea cezurii. De exemplu, vs. 2 începe aparent trohaic, dar el este în fond continuarea vs. 1, care se terminase cu silabă neaccentuată. Acest procedeu mai funcționează în vs. 18—19, cînd pune în valoare cuvîntul *ghiont* ca imagine a impulsului care reactivează curgerea timpului. Alteori (vs. 6—7, vs. 14—15) întîlnim un „continuum“ al frazei în două versuri consecutive, cu virtuți descriptive, prima oară amplificînd imaginea porții, iar a doua oară insistînd pe momentul de pauză dinaintea deciziei.

Cezura este inaparentă pentru a nu opri curgerea versului, dar în unele cazuri permite efecte speciale. În versurile 7 și 8 ea separă două silabe neaccentuate („... odată un ...“ și „... trece, încet ...“) și creează un *ralentando* care sprijină ideea curgerii încete a timpului. În versul 20 („... tumbe de ...“) se sugerează o împiedicare în sensul imaginii. Există și efecte spondeice demne de remarcat: în versurile 10 și 11, accentele „logice“ de pe adverbele *cînd* se lovesc de accentele secundare ale primelor silabe din gerunziile *năpustindu-se* și *reprezindu-și* conform cu structurarea lor iambică. În acest caz, spondeul sprijină construcția sintactică a frazei obținînd un efect *retoric* de ansamblu, perfect potrivit descrierii „personajului“ din poem. În versul următor, 12, conjuncțiile *și*, datorită spondeului, accentuează prezența simultană a calităților menționate. În același vers putem observa și fragmentarea frazei prin trei cezuri care suprapun o sugestie ritmică imaginii salturilor:

În salturi, ca un cangur, și sprinten și vînjos.<sup>1</sup>

✓ 1 ✓ | ✓ ✓ 1 ✓ | // 1 ✓ | // 1 ✓

Din punctul de vedere al rimelor, strofele au următoarea înfățișare: *a b a b a a c c*; *a a b a b*; *a a b b c c a d a d*. Variației care rezultă din utilizarea neprevăzută a rimelor încrucișate alternate cu cele împerecheate, i se adaugă cea obținută prin alternarea rimelor masculine cu cele feminine. În prima strofă, de exemplu, rimele de tip *a* sînt feminine, iar cele de tip *b* și *c* sînt masculine.

Rimele feminine din strofele I și III au și unele rezonanțe sonore comune: silaba accentuată cuprinde vocala *a* sau diftongul *ea* amplificate de vibranta *r* aflată la joncțiune cu silaba următoare, unde se sprijină, numai în strofa a III-a, pe ocluzivele *c* și *g*. Se creează astfel un fel de „temă sonoră“ întîlnită nu numai în rimă, ci și în cuprinsul versului (*poartă*, *arc*, *împărat*, *întrebare*, *aleargă*, *parcă*, *mai departe*, *zare*, *soare*), ce este asociată în majoritatea cazurilor cu cuvinte care construiesc peisajul poemului, de la *arcul* de triumf la *zare* și *soare*. De remarcat că în prima strofă rima *b*, deși masculină, utilizează tot asocierea unei vocale (*u*) cu lichida (*r*). În planul sonor al poemului vibrează astfel mereu o coardă menită să sugereze imensitatea spațiilor vide în care se desfășoară acțiunea. Este interesant de remarcat că această „temă sonoră“ intră și în componența numelui „personajului“ *punct de întrebare*, ca și în cuvintele care, descriind acțiunile sale, evocă mișcarea în spațiu a personajului.

<sup>1</sup> Barele indică cezurile: accentul dublu=accent secundar; accent simplu=accent principal.



Imensitatea spațiului se resfrînge deci asupra lui; îl *înglobează* parcă și atunci cu atît mai pregnantă apare opoziția *punct* (de întrebare) / *poartă, zare* etc., bazată pe diferențe de dimensiune.

O altă dispunere a sonorităților și rimelor asociază întotdeauna Timpul, ca personaj, cu o rimă masculină terminată în consoană ocluzivă: *ciclop/scop, ghiont/tont*, sau lichidă *oțel/el*, perfect potrivită imaginii unui Timp inert, „tont“, parcă decrepit. Și, din nou, această „temă sonoră“ apare în cuvinte evocînd punctul de întrebare, dar acum exact în termenii care numesc acțiunile lui *împotriva* Timpului: „năpustindu-se cu capu-n jos“, „vînjos“.

Un efect remarcabil este obținut și prin aglomerarea în finalul poemului a unor vocale nazalizate *u, î*, (vs. 22) și *î, i* (vs. 23). Ele subliniază sonor sensul verbului *afundă*, sugerînd parcă niște trepte spre explozia spațiului nelimitat din ultima silabă accentuată: *largă*. „Tema“ vocalelor nazale din final este de altfel „pregătită“ în versurile imediat precedente: *ghiont* (vs. 18), *împînge, Timpul, tont* (vs. 18), *tumbe* (20).

Fără să mai insistăm asupra unor efecte sonore „locale“ (succesiunea dentalelor *d, t*, a labialelor *b* și a vocalelor *e* și *i* în sintagma *pocnete de bice*), concludem că pe plan sonor, Philippide, a utilizat cu pondere unele teme sonore pentru sugerarea cadrului poemului, pentru diferențierea personajelor și sublinierea unor trăsături ale lor, ca și pentru reunirea lor în fascicol asupra personajului principal.

În planul morfologic al poemului este importantă distribuția semnificativă a elementelor nominale și verbale. Primele 6 versuri nu cuprind nici un verb predicativ, ci doar participiile *uscat* și *încleștat*, care sugerează fie extincția vieții, fie imobilizarea ei. Versurile 7 și 8 conțin un singur predicat *trece*, repetat, prima oară la viitorul anterior, prin care acțiunea se situează într-o zonă legendară, îndoielnică dar posibilă, iar a doua oară la prezentul indicativ, sugerînd continuitate nesfîrșită, dar fără rezultate decisive. Prima strofă, prin enorma concentrare de material nominal exclude mișcarea din spațiul poeziei sau o reduce la o curgere nesemnificativă, în vid, sau ca în spațiul oniric, în care mișcarea este și nu este simultană, obiectele deplasîndu-se fără modificarea peisajului. Utilizarea aceluiași verb pentru *împărat ciclop* și *Timp* creează o echivalență între aceste „personaje“, cu importante repercusiuni și în alte planuri ale expresiei.

Strofa a II-a cuprinde tot un singur verb predicativ, *aleargă*, dar cu un sens dinamic cert. Acesta este „pregătit“ de precedentele participii prezente (și nu participii trecute, ca în strofa I) *năpustindu-se* și *repezindu-și*, care, fără a configura propoziții independente, notează elemente de mișcare și contrastează astfel (același efect de contrast era realizat în planul metric față de contextul de cuvinte mono sau bisilabice) cu elementele statice ale decorului. O dată intrat în scenă, „punctul de întrebare“ se manifestă pe deplin în strofa III, prin apariția numeroaselor verbe predicative *se oprește, adulmecă, nu știe, să plece,*



să se-ntoarcă, sare, se-azvîrle, împinge, aleargă, se afundă și nepredicative *sclîpînd* și *ducînd* (ultimul referitor la personajul static, *Timpul!*). În 10 versuri sînt deci 10 predicate față de 3 în cele 2 strofe precedente, însumînd 13 versuri. Toate aceste verbe sînt, cu excepția a două subjonctive, la indicativ prezent și notează elementele unei acțiuni, gesturi componente sau momente caracteristice. Primele 6 din acestea numesc mișcări instantanee (*sare, se-azvîrle* etc.), în succesiunea lor firească. Ultimele două verbe la prezent au din nou aspect durativ, *aleargă* (reluare semnificativă a predicatului din strofa a II-a) și *se afundă*. Philippide sugerează astfel că activitatea punctului de întrebare este continuă, infinită și universală: el apare printr-un verb durativ, îndeplinește un anumit rol exprimat prin verbe instantanee, după care-și continuă drumul spre eventual noi „sarcini“, din nou prin verbe durative. Instantaneu sau durativ, timpul verbelor din întreg poemul situează scenele lui într-un prezent gnomic, într-un timp indefinit și fără limite concrete. Poemul nu se petrece în timpul istoric, ci în timpul alegoric, proiectînd semnificațiile acestuia într-o zonă a permanențelor umane, a valorilor și conflictelor etice din orice etapă a dezvoltării omului în univers. Devenit personaj al poemului (*Timpul*, el) se retrage din țesătura intimă a acestuia, lăsîndu-l suspendat într-o zonă vidă din punct de vedere terestru, sublimată din punct de vedere metafizic.

Elementele nominale ale poemului sînt formate din substantive și adjective lipsite de determinări precise. Cu puține excepții (*Timpul*, pentru că este întrebîntat ca o entitate abstractă, *văzduhul*, pentru că este determinat opozițional, *capul*, *fruntea*, prin unicitatea lor, *poarta*, *cîmpie*, datorită apariției terțe și respectiv secunde în text), toate substantivele poemului sînt articulate cu articol nehotărît: *un cîmp ... o zare ... un turn ... un ghiont* etc.

Indeterminarea elementelor componente provoacă indeterminarea spațială a peisajului din poem. Chiar personajul central este articulat astfel: „*un punct de întrebare*“! Adjectivele din prima strofă sînt metaforice, iar singurele concrete sînt extrem de generale: *uscat*, *gigantic*. Versul 5 nu se sfiește să utilizeze ultrabanalul *mare*, atenuat de o comparație, ca și aproximativul *un soi de*, prin care imaginea porții este intenționat încetoșată. Adjectivele din strofa a II-a sînt mai numeroase pentru că „prezintă“ personajul nou intrat în scenă. Ele se reduc însă la sugerarea aspectului „fizic“, recte grafic, al semnului de întrebare (vs. 9) și la sugerarea unei forțe suple, redutabile prin felinitate, în perechea contrastivă dar simultană, de calități din vs. 12, subliniată, cum am văzut, și ritmic.

Doar componentele din vs. 10—11 conturează calități morale certe: tenacitate, îndrăzneală, mîndrie. Portretul fizic al personajului este deci redus deliberat la convenție, iar cel moral la calitățile necesar acțiunii. Deși Philippide utilizează tehnica personajelor, el nu le dă acestora chipuri concrete, ci le limitează la conturul funcțional: ele sînt urmărite numai în măsura în care sînt necesare demonstrației, recte conflictului alegoric, și nimic mai mult. Strofa a III-a utilizează în continuare procedeul. Despre Timp aflăm că este *lenevos* și



*tont*, trăsături caracteriologice din nou convenționale din momentul în care acceptăm personificarea timpului; despre cîmpie că este *largă* (interesantă reluare a sugestiei de spațiu imens din vs. 1—2: „o zare...”, iar despre punctul de întrebare nu mai aflăm nimic pe cale... adjectivală (calificare directă), ci numai prin comportarea lui în acțiune. Indeterminarea gramaticală este paralelă cu cea semantică.

Selecția lexicală a termenilor are și un aspect neașteptat. Primele două strofe cuprind un lexic oarecum neutru, cu două referințe de cultură aproape pierdute în context: imaginea arhitectonică a arcului de triumf și aluzia mitologică la ciclopi. Strofa a III-a alunecă însă într-o zonă lexicală apropiată de cea populară prin câteva cuvinte specifice: *adulmecă*, *smuncitură* (fonetismul cu *u* nazalizat), *cerbice*, *ghiont*, *tont*, *tumbe* (ultimele trei cu sugestii de limbaj familiar), *lenevos* cu sufix augmentativ, ca și comparația din vs. 16—17, care ne trimite cu gândul la scene din viața curentă a satului. Aceste penetrații populare într-un poem intelectual, chiar savant, dau savoare și nuanță umoristică scenei evocate. Timpul pare un flăcău de țară cam bleg și inert, pe care semnul de întrebare îl urnește la treabă cu un ghiont amical. Adevărul filozofic este exprimat în aceeași tonalitate ca în proverbele de tipul „Buturuga mică răstoarnă carul mare”, pe care într-un fel îl și ilustrează poemul cu aceea undă șagalnică strecurată de rapsod în afirmațiile sale de înțelepciune seculară. Poemul nu se încheie de altfel cu acest ton, ci revine la cel academic prin expresii savante: *monopod*, și comparația din vs. 21, care amintește de altele asemănătoare din strofele precedente.

Sintaxa poemului are câteva aspecte demne de remarcat. Frazele eliptice de predicat de la început sugerează ceva nefiresc, un univers căruia îi lipsește esențialul. Strofa a II-a este construită dintr-o singură propoziție, cu multe complemente, pentru a unifica și portretul personajului. În același timp, numele acestuia, subiectul propoziției, este „amînat” pînă în ultimul vers al strofei printr-un procedeu de suspensie, pentru a încălca de importanță intrarea lui în scenă. Strofa a III-a conține o singură frază construită numai prin juxtapunere și coordonare, cu excepția complementivei modale a comparației din vs. 17, ceea ce asigură cuvintele textului și subliniază impresia de *mișcare continuă* a punctului de întrebare, respectiv a hotărîrii lipsită de temeri cu care acționează. Organizarea sintactică urmărește deci schema conflictului, într-o dozare ascendentă a elementului dinamic față de elementul static. Strofele I și a III-a se află în opoziție maximă, iar strofa a II-a constituie un fel de moment de tranziție.

Imaginile poemului, obținute atît prin cuvinte cu sensul propriu cît și prin cele cu sens figurat, contribuie la efectul de abstracțiune realizat și la celelalte etaje ale expresiei.

Peisajul este construit din puține elemente: un *cîmp uscat* și în mijloc o *poartă* imensă. Imaginile converg însă în sugestia de atmosferă. Locul este pus-tiit de un *vînt de foc*, o *zare de diamant* se întinde *împrejur*, văzduhul este în-



*cleștat în căngi de soare*, iar versul 4 „totalizează” notațiile precedente într-o concluzie: *acestei cuști de azur*. Avem de-a-face deci cu metafore substantivale de un singur tip: A de B, în care A este termenul determinat, iar B termenul determinant care notează compoziția lui A. Între A și B se creează o legătură atributivă, prepoziția *de* creind impresia prezenței unui atribut substantival cu prepoziție, de tipul *pălăriei de paie*. Atribuția este posibilă, însă numai acceptând un transfer de sens între A și B, încât B nu are funcția estetică a epitetului, ci constituie o parte a metaforei. În fine, a cincea metaforă, *încleștat* este verbală, dar cuplată cu una dintre metaforele substantivale. Toate aceste cinci imagini converg în a sugera pustiirea, dezolarea regiunii, pradă unui blestem teribil, care a distrus viața și a „sechestrat” locul în cosmos. În *cușca de azur* nu există nici o vietate, iar vidul însuși pare pietrificat, deoarece timpul, care ar fi îngăduit singura mișcare posibilă a vidului, în poem *trece încet și fără scop*. Metaforele, sprijinite și de epitele *uscat*, *albastru* (care sugerează un fel de puritate de cristal, infinită în spațiu), concentrează deci în jurul celor două imagini de peisaj concret (*cîmpul* și *poarta*) atmosfera unui *waste land* a unui ținut damnat, ca în legende, scene dantești sau în poemul cu acest titlu al lui T. S. Eliot, amintind și stranii peisaje suprarealiste de Salvador Dali. Va trebui să apară un personaj îndrăzneț care să rupă vraja și să readucă viața. „Punctul de întrebare” are acest rol. Imaginile care-l întovărășesc sînt dinamice, gesticulația e violentă aproape (*năpustindu-se*, *repezindu-și capu-n sus*), iar comparațiile se fac cu animale cu mișcări bruște, impulsive, fremătind de viață: cangurul (vs. 12) și calul (vs. 17). Vs. 14 și 15 mențin imaginile într-o sferă animală, personajul adulmecă precum cîinii și chiar pauza sa meditativă are un aer canin. Actul său de stimulare a Timpului este deci mai puțin un act de inteligență, cît unul de curaj. Ca și eroul legendar, punctul de întrebare săvîrșește gestul decisiv, *gestul eliberator*, cu instinctul sigur al vieții care nu acceptă imobilitatea, moartea. El trece pe sub poartă și aleargă apoi mai departe cu explozii vitale care antrenează și Timpul. Poarta ne amintim că este *poate* un arc de triumf al unui vechi împărat *ciclop*, glorificînd deci cruzimea absurdă a acestuia. Pe sub poartă, trec, în poem, ciclopul, Timpul, punctul de întrebare. Injustiția primului s-a permanentizat parcă prin inerția celui de-al doilea. Dar ultimul va răsturna situația, eliminînd erorile fatale ale predecesorilor printr-un act uman firesc și just. Ultimele versuri reiau de-aceea imagini inițiale într-un „ecleraj” diferit: *cîmpul uscat* devine *cîmpia largă*, soarele nu mai arde dureros (*căngi de soare*), ci face să *sclipească* vesel punctul de întrebare.

Configurarea personajelor și a acțiunii este deci realizată la toate nivelele expresiei. Întotdeauna, Philippide urmărește puține elemente, nu construiește un peisaj complicat, și nici personaje complexe, ci are în vedere numai minimul necesar demonstrației. Poetul a dorit să elogieze *îndrăzneala* umană, actul energic și eficient al omului liber, care înfrînge opoziția inerției și a injustiției. Eroul poemului este un *punct de întrebare*, deci capacitatea omului de-a nu accepta rațional o situație absurdă. El se *întreabă*, se îndoiește, dar nu dilematic și steril, ci rapid și eficient. Întrebarea se justifică și se rezolvă prin acțiunea directă.



Omul care se întreabă este un om liber, pentru că nu se lasă cuprins de inerție, nu se imobilizează și continuă să funcționeze, adică să se miște *în timp*. Într-un univers pietrificat, ieșit din timp, doar întrebarea unui om liber îl restituie vieții, adică timpului. Timpul apare deci într-o postură dublă: dușman al omului și necesitate utilă a lui. Epica poemului opune întrebarea (omului) și Timpul, dar modul în care primul învinge pe-al doilea este de-al reanima, de-a și-l atașa într-o acțiune din acest moment comună. Salvarea universului, zdrobirea blestemului antic este în fond scopul omului și Timpul este el însuși atins de acesta, *instrument* al său și *victimă* totodată. Omul se salvează pe sine, salvează universul și Timpul prin îndrăzneala sa creatoare, care instaurează ordinea rațiunii în univers, așezînd sau readucînd toate componentele lui în făgașul lor normal. Acesta este înaltul mesaj umanist al poemului.

Elementele de metrică, morfologie, sintaxă, lexicul și imaginile converg în acest rezultat poetic. Poemul are o netă desfășurare parabolică, substituind evocării unei scene reale construcția unui peisaj și a unei scene arbitrare, dar semnificative. Este deci o demonstrație poetică, adică gruparea unor elemente fictive, prezentate fără nici o intenție de verosimilitate, într-un angrenaj semnificativ, a cărui mișcare însăși transmite o concluzie. Abstracția, elaborarea sînt de aceea predominante, autorul nedorind să stîrnească emoții, ci să transmită o idee.

Evitarea concretului și abstractizarea expresiei, evidente la orice nivel poetic, transformă „Întîmplare în deșert” într-o alegorie. Philippide formulează o temă filozofică nu în sentințe, ci prin mișcarea semnificativă a unor personaje. Ideea nu coboară în clorofila imaginii și nu se întrupează în personaje animaliere ca în fabulă. Poetul animă *direct* ideile, tratîndu-le *ca și cum* ar fi personaje umane sau pseudoumane, dar *fără* a le imagina un comportament concret și complex. Cum am mai văzut, el utilizează peisajul și personajele printr-un minim funcțional, necesar demonstrației. Este greu, de aceea, de a vorbi de personificarea Timpului sau a îndrăzelii umane, ca procedee fundamentale în poem. Alegoria nu are nevoie strictă de ele, putînd funcționa perfect în zona abstracțiunilor, cum am văzut. Timpul este un personaj cu unele inflexiuni umoristice, dar nimic mai mult, iar punctul de întrebare are o aparență animalieră — de specie vagă, incertă! — numai atît cît simte necesar poetul pentru a-i sublinia hotărîrea instinctivă, intenționată probabil ca o diferențiere de indecizia dilematică a omului. Intenția aceasta, chiar dacă este reală, nu se materializează însă într-un portret animalier și nici într-o polemică cu tipurile umane tradiționale, totul rămîne și aici în zona abstractă. Alegoria este o mișcare a ideilor, ea poate fi legată de un anume moment istoric, dar are și semnificații generale, de imn adus omului din totdeauna.

Analiza acestui poem conturează un poet clasicizant și de mare intelectualitate. Alegoria, tonul impersonal, savanta elaborare a tuturor detaliilor la toate nivelele expresiei, perfecta lor convergență, refuzul deliberat al emoției ca atare situează pe Philippide în afara zonei romantice. Peisajul inițial al poemului este un peisaj alegoric, chiar dacă are unele implicații onirice, suprarealiste, amintind peisajele stranii, lande dezolate cu cîte un detaliu insolit, din tablourile lui Salvador Dali, Chirico sau alții. Nu visul este aici domeniul poetic prin



excelență al poetului, ci reflexivitatea, luciditatea rațiunii sigură de rolul ei. Atitudinea poetică nu este romantică, ci a unui academism rafinat, în sensul bun al cuvîntului, sinteză de cultură umanistă de înaltă noblețe. Cred că aceasta caracterizează de altfel întreaga sa producție poetică după război, în care părăsește filonul romantic al volumelor antebelice, deja cenzurat din ce în ce de spiritul critic. Poeme ca *Întîlnire în munți*, *Cîndva la Styx*, *Tainicul țel*, *Pe un papirus* dezvoltă astfel un neoclasicism pe care unele elemente poetice mai vechi îl prevesteau, dar care a crescut treptat în creația lui Philippide, înlocuind insesizabil atitudinile romantice ale primelor poeme. O judecată de ansamblu<sup>1</sup> asupra operei poetului ar trebui cred să țină seama de această evoluție internă, al cărui martor, printre altele, este și poezia *Întîmplare în deșert*.

N. LABIȘ

## VÎRSTA DE BRONZ

## I

Prietenii mei, traiul ni-i tot mai matur,  
Deși sîntem la vîrsta poeziei lui Rimbaud Arthur,  
Ne-am plictisit de snobism, pînă și de plictis,  
Ochiul rațiunii ne urmărește pururi deschis,  
Romanțele sentimentale de multă vreme ne fac haz,  
Vedem luna sferică, aridă, reală,  
Fără ochi și obraz  
Și fără beteală.

Cel mai bun dintre noi poartă în spate o dîră de cuțit.  
Fusese activist și a primit-o fără să se clatine, bărbătește.  
De aceea-i chipul mai palid, glasul mai repezit  
Și cîteodată tușește.  
Celui mai vesel flăcău dintre noi  
I-a murit și bunicul și tatăl în război.  
Mama lui a tors, a cîrpit și-a spălat pe la case.  
De aceea scrie poezii cu lozinci care sînt totuși frumoase.

Fiecare, fără chiote, își iubește țara,  
Suferind cînd echipa națională pierde vreun campionat  
Și mai mult, dacă omătul mieilor, primăvara,  
Ori tragedia șovăirilor țaranului  
Lasă un raion codaș la semănat.

<sup>1</sup> Studiile introductive ale lui Ov. S. Crohmălniceanu (*Poezii*, E.P.L., 1962) și Al. Piru în ediția CMFP, menținînd teza „Philippide — ultimul romantic român”, nu se referă aproape de loc la poeziile scrise după 1944. În schimb, Gelu Ionescu într-un studiu publicat în „Viața românească”, 1965, nr. 10, analizînd aceste poezii, ajunge la o concluzie apropiată de a noastră.



Fiecare dintre noi a sărutat mîndria pe faţă  
 Cu buze fierbinţi şi subţiri.  
 Nimeni dintre noi nu-şi pleacă fruntea semeată  
 Decît în faţa robinetului,  
 Şi fiecare are multe amintiri.

Prietenii mei, traiul ni-i tot mai matur,  
 Deşi sîntem la vîrsta poeziei lui Rimbaud Arthur.  
 Romanţele sentimentale de multă vreme ne fac haz,  
 Vedem luna aridă, sferică, reală,  
 Fără ochi şi obraz  
 Şi fără beteală.

Cîteodată totuşi, în nopţi cu nouri limpezi,  
 Cînd flăcări verzi pe sîrmă înşiră ultimul tramvai,  
 La luna astronomică privim sfioşi, alături  
 De fata caldă şi cu păr bălai.

Căci tinereţea noastră, cînd ştim şi cînd nu ştim,  
 Ne porunceşte pulsul în piept, ca o dogoare,  
 Precum curajul omenesc, fierbinte,  
 În miezul navei interplanetare.<sup>1</sup>

Prin *Vîrsta de bronz* anticiei desemnau cea de-a treia epocă în dezvoltarea omenirii (după „vîrsta de aur” şi „vîrsta de argint”), treaptă la care apare conştiinţa de sine, triumful raţiunii, o dată cu pierderea naivităţii unei copilării fericite din vîrsta de aur. Iar dacă e adevărat că ontogenia repetă filogenia, atunci fiecare individ şi fiecare generaţie au o vîrstă de bronz, de trezire la realitate, vîrsta cînd adolescentul se leapădă de copilărie luînd contactul adevărat cu viaţa. Ideea o aflăm realizată artistic într-o magistrală sculptură a lui Auguste Rodin, înfăţişînd un tînăr cu paşi nesiguri, cu ochii închişi şi mîna la frunte, ca într-o iluminare.

Urmările grave ale războiului şi prefacerile revoluţionare care i-au urmat au grăbit apropierea vîrstei de bronz la generaţia lui Nicolae Labiş. Poetul se face purtătorul ei de stindard şi anunţă, solemn, clopotele de alarmă ale raţiunii:

Clopote grave sună trezirea  
 Generaţiei noastre  
 Tragem cugetarea afară din teacă.

Poet al candorilor de la vîrsta adolescenţei, Labiş e chemat însuşi să le împrăştie poezia. El şi prietenii lui — generaţia lui — sînt mai maturi decît poetul *Iluminărilor* la aceeaşi vîrstă:

Prietenii mei, traiul ni-i tot mai matur,  
 Deşi sîntem la vîrsta lui Rimbaud Arthur.  
 Ne-am plictisit de snobism, pînă şi de plictis,

<sup>1</sup> Nicolae Labiş. *Primele iubiri*. E.Ş.P.L.A., 1962, p. 337—339.



Ochiul rațiunii ne urmărește pururi deschis,  
 Romanțele sentimentale de multă vreme ne fac haz,  
 Vedem luna sferică, aridă, reală,  
 Fără ochi și obraz  
 Și fără beteală.

Ne aflăm în fața unei mărturisiri poetice — cu caracter de manifest — de adâncă semnificație, în ceea ce privește dezvoltarea liricii noastre în anii de după Eliberare. În sufletul generației tinere s-a trezit cugetarea rece. „Romantismul” — a căzut în dizgrație. Ochiul rațiunii, pururi deschis, face ca luna să fie considerată pur astronomic, prozaic. Romanțele sentimentale au devenit desuete și pline... de haz. S-ar zice că ne aflăm în fața unor *epigoni*, Labiș reeditând, la altă răscruce de veac, atitudinea scepticului cu „privirea scrutătoare ce nimica nu visează”. La această treaptă istorică lucrurile stau însă altfel. În cazul „*vîrstei de bronz*” a lui Labiș nu e vorba de scepticism, ci de trezirea la realitate a unei generații care prin suferință a devenit precoce, lipsită de romantism, depoetizată, realistă.

Expresia stilistică a poeziei caută a fi în acord cu luciditatea, cu conștiința de sine, cu „realismul” poetului și al generației pe care acesta o reprezintă. Labiș se adresează simplu, eseninian: „Prietenii mei...”. Arthur Rimbaud devine, mai prozaic, mai simplu, ca un nume de catalog, Rimbaud Arthur, tovarăș de vîrstă al poetului. Pentru că în legătură cu luna s-au consumat pînă acum o cantitate enormă de epitete, comparații și metafore, de astădată ea e văzută „sferică”, „aridă”, „reală”, cu ajutorul unor simple și „prozaice” adjective calificative.

Despre cei din generația sa, a „vîrstei de bronz”, poetul se exprimă în chip *voit* prozaic, simplu, banal chiar. Unul, „cel mai bun dintre noi”, „fusesse activist”, „poartă în spate o dîră de cuțit”, are chipul palid „și cîteodată tușește”. Altuia, „celui mai vesel”, i-au murit în război tatăl și bunicul; iar mama lui „a tors, a cîrpit și-a spălat pe la case”. Din această cauză el scrie: „poezii cu lozinci care sînt *totuși* frumoase”. Acest concesiv *totuși*, atît de „prozaic”, aruncat parcă la întîmplare în contextul unor versuri care aparțin unui poet de o mare sensibilitate și de mari elevații lirice, cum a fost Nicolae Labiș, surprinde prin „modernitatea” lui. Poezia este, ca și tinerețea, un lucru grav, un dar primordial și veșnic. Romanțele sentimentale o pot îmbătrîni numai în aparență. E un lucru stabilit, o dată pentru totdeauna, că lozincile n-au ce căuta în poezie. Dar iată că *totuși* poeziile cu lozinci ale unui tînar sînt frumoase prin sinceritatea totală cu care sentimentul se descătușează. Hotărît lucru, Labiș caută aici să reabiliteze poezia de la polul opus, de la expresia familiară, „prozaică”, de toate zilele. Tinerii de azi își iubesc țara „fără chiote. Suferind cînd echipa națională pierde vreun campionat”. Voind a sublinia mîndria tinerilor din generația sa, Labiș află o figură de stil memorabilă, prin modernitatea sa, constituită din aceleași elemente ale cotidianului în aparență prozaic:

Nimeni dintre noi nu-și pleacă fruntea semeată  
 Decît în fața robinetului.



Labiș folosește — se înțelege — și câteva imagini din vechiul arsenal poetic, puține însă și original construite: Rațiunea are ochi care ne urmărește pururi: „Ochiul rațiunii ne urmărește pururi deschis“. Mîndria se lasă sărutată pe față: „Fiecare din noi a sărutat mîndria pe față, cu buze fierbinți și subțiri“. Abstracțiunile devin astfel concrete, palpabile. Generația vîrstei de bronz n-a renunțat totuși la vers și poezie, apanajul tinereții și avînturilor generoase:

Cîteodată totuși, în nopți cu nouri limpezi  
Cînd flăcări verzi pe sîrmă înșiră ultimul tramvai,  
La luna astronomică privim sfioși, alături  
De fata caldă și cu păr bălai.

Fie că voim, fie că nu, cu știință sau fără, tinerețea și poezia rămîn aceleași, veșnice, motorul însuși al vieții, precum temeritatea omenească ce înfruntă spațiul cosmic:

Căci tinerețea noastră, cînd știm și cînd nu știm,  
Ne poruncește pulsul în piept, ca o dogoare,  
Precum curajul omenesc, fierbinte,  
În miezul navei interplanetare.



B.

PROZA



GRIGORE URECHE

DE MOARTEA

LUI ȘTEFAN VODĂ CELUI BUN

VĂ LEATO 7012

FRAGMENT DE CRONICĂ

„Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mînios și de grabu vărsătoriu de sînge nevinovat; de multe ori la ospête omorîea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, nelêneșu, și lucrul său îl știia a-l acoperi și unde nu gîndiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși se vîrîea, ca văzîndu-l ai săi, să nu să îndărăptieaze și pentru acéia raru războiu de nu biruia. Și unde biruia alții, nu perdea nădêjdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor. Mai apoi, după moartea lui, și ficiorul său, Bogdan vodă, urma lui luasă, de lucruri vitejești, cum se tîmplă din pom bun, roadă bună iase.

Iară pre Ștefan vodă l-au îngropat țara cu multă jale și plîngere în mănăstire în Putna, care era zidită de dînsul. Atîta jale era, de plîngea toți ca după un părinte al său, că cunoștia toți că s-au scăpatu de mult bine și de multă apăratură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti Ștefan vodă, nu pentru sufletu, ce iaste în mîna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui céle vitejești, carile niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au agiunsu.

Fost-au mai nainte de moartea lui Ștefan vodă într-acelaș anu iarnă gra și geroasă, cîtu n-au fostu așa nici odinioară și decii preste vară au fostu ploi grêle și povoaie de ape și multă înecare de apă sau făcut”.<sup>1</sup>

În concepția despre lume și viață, Grigore Ureche, primul cronicar care a scris în limba țării, este un providențialist. Ca toți contemporanii săi, el consideră că dumnezeu a făcut lumea și tot el o cîrmuiește, făcîndu-și simțită prezența în anume fenomene naturale. Concepțiile sale politice sînt acelea ale marii boierimi. Domnul este unsul lui dumnezeu pe pămînt, însă trebuie să conducă țara după sfatul boierilor, să fie „o matcă fără ac”. Iubirea de țară și dorința de a o vedea independentă se străvede la tot pasul în paginile cronicii, de unde atitudinea lui antiotomană. De aici admirația lui Ureche pentru figura lui Ștefan cel Mare, căruia îi consacră — pe drept cuvînt — un însemnat număr de pagini în cronica sa. Făcîndu-și studiile în Polonia, la Lvov și, venind în contact cu ideile umanismului, cronicarul acordă o mare importanță rolului personalității în dezvoltarea istoriei. Independența Moldovei, ca și întreaga epocă de înflorire de pe timpul lui Ștefan cel Mare, se datorește, după Grigore Ureche, aproape exclusiv personalității excepționale a marelui voievod, pe care

<sup>1</sup> Grigore Ureche. *Letopisețul țării Moldovei*. E.S.P.L.A., 1955, P. P. Panaitescu, p. 111.



scriitorul îl dă cu mîndrie ca exemplu contemporanilor săi. Scrisul lui Ureche are însă un caracter sobru și concis, restrîns aproape numai la faptele domnitorilor, pe care le comentează lapidar în cîte o „învățătură” sau „nacazanie”. Relatarea se face într-un limbaj popular, de povestire și, pe alocuri, de pomelnic. Cronicarul e un moralist, observă caracterele și le judecă — în lumina concepțiilor sale — folosindu-se adesea, pentru conciziune, de maxime luate din limba vorbită. Toate aceste trăsături ale scrisului lui Ureche pot fi observate, în mic, în cunoscutul paragraf consacrat potretului lui Ștefan cel Mare, ieșit parcă din pana unui Tit Liviu român.

După cum se poate constata cu ușurință, portretul lui Ștefan cel Mare are — în cadrul expunerii cronicii — un rol ilustrativ, de gravură, menită să emoționeze pe cititor. Cu toate că a luat cunoștință de personalitatea lui Ștefan numai din izvoare scrise, foarte puține pe atunci, sau din tradiție, cronicarul procedează ca un artist, plecînd, în executarea portretului, de la un amănunt de ordin fizic: „om nu mare de stat” (a se observa construcția prin negație, foarte potrivită în cazul de față), pentru ca, prin contrast, să însemneze trăsăturile de ordin moral, începînd cu aceea care i se pare dominantă: „mînios și de grabu vîrsătoriu de sînge nevinovat”. În această de a doua observație, ca și în următoarea: „de multe ori la ospățe omorîia fără județu”, se reflectă, cu toată admirația cronicarului pentru eroul său, concepția feudală față de domnii autocrați. Deși, în genere, scriind cronica sa, Ureche nu dă semnele unei preocupări artistice conștiente, în portretul lui Ștefan se vede grija pentru cursivitate, printr-o scadare a frazei făcută de suișuri și coborîșuri egale, sprijinite antitetic, precum această construcție adversativă: „om nu mare la statu, mînios și de grabu vîrsătoriu de sînge...”. Expresiile și cuvintele sintetice, precum: „de grabu vîrsătoriu”, „neleneș”, „îndărăpțeze” etc. evită perifraza și contribuie la conciziune, una din calitățile scrisului lui Ureche. Prin vechime seculară vocabulele au căpătat patina arhaicității, devenind adevărate metafore, de mare expresivitate. În expresiile „căzut jos” și „să rădica” — spre pildă — cronicarul gîndea, se înțelege, mai abstract, atunci cînd se referea la tăria cu care voievodul suporta înfrîngerile vremelnice. Tot așa, evoluția semantică (pentru că aici stă cauza) face ca în expresiile: „s-au scăpat de mult bine și apărătură”, sau „l-au agiunsu” să vedem niște metafore, cu toate că ele n-au fost în intenția cronicarului. În scrisul său, Ureche se aseamănă cu acei zugravi de icoane vechi, fără preocupări artistice anume, pe care însă noi, cei de azi, îi prețuim tocmai pentru naivitatea lor.

Foarte interesantă ni se pare — din acest punct de vedere — funcția stilistică a adjectivului *acest* introdus prin arhaica inversiune (care este tot o formă sintetică) *Fost-au acest Ștefan...* Nimeni, între istoricii moderni, nu spune: *acest Ștefan, acest Mihai, acest Tepeș* etc. În contextul lui Ureche cuvîntul are funcție individualizatoare, ca la un romancier, în forma pe care o vom întîlni la Sadoveanu atît de des. Grijuliu, ca un creștin pravoslavnic ce se afla, Ureche ține să atragă atenția cititorului că Ștefan a fost numit „sveti Ștefan vodă nu pentru suflet ce este în mîna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile cele vitejești”. Însă un artist, precum De-



lavrancea, a surprins numaidecât aici contrastul dintre „sfântul Ștefan” și „omul plin de păcate”, punctul central pe care se sprijină capodopera *Apus de soare*.

Expresia populară: Bogdan vodă, „ficiorul” lui Ștefan, „luasă urma tătîni-său”, sau proverbul: „cum se tîmplă din pom bun, roadă bună iasă” dau coloratură oralității stilului și spontaneitate. Ca aceeași naivitate populară, cronicarul notează că înainte de moartea lui Ștefan a fost iarnă grea, urmată de vară cu „ploi greale și povoaie”, voind să arate semnele cerești. Cititorul modern însă savurează totodată imaginea meteorologică, de dezlănțuire a stihii-  
lor care contrapunctează artistic (ca în drama lui Delavrancea) evenimentul morții eroului.

**Bibliografie:** Al. Rosetti. Observații asupra limbii cronicii lui Ureche — *Simion Dascălul în Studii lingvistice*. 1955, p. 17—32; Al. Rosetti, B. Cazacu. *Istoria limbii române literare*. Vol. I, Editura științifică, 1961, p. 216—230; Al. Piru, Grigore Ureche în *Literatura română veche*. Ed. II-a, E.P.L.P., 1962, p. 107—125; *Istoria literaturii române*. Vol. I, Editura Academiei, 1964, capitolul despre Grigore Ureche.

MIRON COSTIN | „PREDOSLOVIE...” LA „DE  
NEAMUL MOLDOVENILOR, DIN  
CE ȚARĂ AU IEȘIT STRĂMOȘII  
LOR“

| CĂTRE CITITORIU

Începutul țărilor acestora și neamului moldovenesc și muntenesc și cîți sînt și în țările ungurești cu acest nume, români și pînă astăzi, de unde sînt și de ce seminție, de cînd și cum au dascălecat aceste părți de pămînt, a scrie multă vrîme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atîta vecie de la discălicatul țărilor cel dintăi de Traian împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gîndul. A lăsa iarăși nescris, cu mare ocară înfundat, neamul acesta de o seamă de scriitori ieste inimii durere. Biruit-au gîndul să mă apucu de această trudă, să scoț lumii la vedere felul neamului, din ce izvor și seminție sîntu lăcuiorii țării noastre, Moldovei și Țării Muntenesti și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și o dată discălecați sîntu, de unde sîntu veniți strămoșii lor pre aceste locuri, supt ce nume au fost înții la discălecatul lor și de cînd s-au osebit și au luat numele cest de acum, moldovan și muntean, în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei pîn unde au fost înții, ce limbă țin și pîn acum, cine au lăcuit mai nainte de noi pe acest pămînt și supt ce nume, scot la știrea tuturor, carii vor vrea să știe neamul țărilor acestora.

Dzice-va neștene: prea tîrziu ieste; după sutele de ani cum să vor vrea să știe poveștile adevărate, de atîtea vacuri? Răspunz: Lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minții omenești, scrisoarea, dintru care, daca va nevoi omul, cele trecute cu multe vremi le va putea ști și oblici. Și nu numai lucrurile lumii, staturile și-ncepăturile țărilor lumii, ce și singură lumea, ceriul și pămîntul, că sîntu zidite după cuvîntul lui Dumnezeu celui puternic. Crezu, din Scripturi știm și din Scripturi avem și sfînta credință a noastră creștinească și mîntuirea noastră cu pogorîrea fiului lui Dumnezeu și împelițarea cuvîntului lui, cel mai



denainte de véci în firea omenească (denafară de păcat). Scriptura ne deschide mintea, de ajungem cu credința pre Dumnezeu, duhul cel nevăzut și necoprins și neajuns de firea noastră, Scriptura departe lucruri de ochii noștri ne face de le putem vedea cu cugețul nostru. Să nu pomenim de marile Moisi, carile după 2400 de ani au scris létopisețul de zidirea lumii, că acela au avut pre însuși Dumnezeu dascal, rostu cătră rost. Omir în 250 de ani au scris după răsipa Troadiei războaiele lui Ahileus; Plutarh în 400 de ani au scris viața și faptele vestitului împăratu în lume, a lui Alexandru Machidon; Titus Livius cursul a toată împărăția Rîmului în 700 de ani și mai bine au scris după urzitul Rîmului și alți mulți istorici, cercîndu de-amărîntul scrisorile, cursul a multe vacuri cu osîrdie și cu multă osteneală au scos lumii la vedere istorii.

Îndemnătu-m-au mai multu lipsa de știința începutului aceștii țări, de descălicatul ei cel din-tîi, toate alte țări știind începuturile sale. Laud osîrdia răposatului Uréchie vornicul, carile au făcut de dragostea țării létopisețul său, însă acela de la Dragoș vodă, de discălicatul cel al doilea al țării aceștii din Maramoroș scrie. Iară de discălicatul cel dintăi cu români, adecă cu rîmleni, nimica nu pomenește, numai ameliță la un loc, cum că au mai fost țara o dată discălicată și s-au pustiit de tătari. Ori că n-au avut cărți, ori că i-au fost destul a scrie de mai scurte vacuri, destul de dînsul și atîta, cîtu poate să zică fieștecine că numai lui de această țară i-au fost milă, să nu rămîie întru întunerecul neștiinței, că célalalte ce mai sînt scrise adăosături de un Simeon Dascalul și al doilea, un Misail Călugărul, nu létopisește, ce ocări sînt. Care și acélea nu puțină a doao îndemnare mi-au fost. Cîtu mi se pare, bine nu știu, că n-am văzut létopisețul lui Evstratie logofătul, iară cum am înțeles de cîțiva boieri și mai ales din Niculai Buhuș ce au fost logofăt mare, pre acest Simeon Dascal, Istrație logofătul l-au fătat cu basnile lui și Misail Călugărul de la Simeon au născut, ceta fiiu, cestalt nepot. Și mult mă mir de unde au luat acéste basne, că și Uréchie vornicul scrie și el: 45 de ani la domniile cele dintăi, nici o scrisoare nu să află de lucrurile lor, ce s-ar fi lucrat și nici streinii n-au știut nimica de dînșii, până la Alixandru vodă cel Mare și Bun. Déci au început istoricii leșăști a scrie, mai ales Bielschii și Martîn Pašovschii, pre carii i-au urmat răposatul Uréchie vornicul. Dacă n-au fost dară dintăi scrisoare în țară și streinii n-au știut și nimica n-au scris, de unde sînt acéste basne, cum ca să fie fost moșii țării aceștii din temnițele Rîmului, dați întru ajutorul lui Laslău craiul unguresc? Și românii acum era în Maramoroș în zilele acelu craiu, cești dincoace, de unde ieste acum Moldova, iară cei dincolo, unde ieste acum Țara Muntenească, iară în munți, pre Olt, unde și acum să pomenește Țara Oltului și rîmlenii cei discălicați de Traian în Ardeal, acum era în Ardeal.

Eu, iubite cetitoriule, nicăirea n-am aflat nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungur, și viața mea, Dumnezeu știe, cu ce dragoste pururea la istorii, iată și până la aceasta vîrstă, acum și slăbită.

De acéste basne să dea seama ei și de această ocară. Nici ieste șagă a scrie ocară vécinică unui neam, că scrisoarea ieste un lucru vécinic. Cîndu ocărăsc într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în véci? Eu voi da seama de ale méle, cîte scriu.

Făcutu-ț-am izvod dintăiași dată de mari și vestiți istorici mărturii, a căroră trăiesc și acum scrisorile în lume și vor trăi în veci. Și așa am nevoit, să nu-mi fie grijă, de-ar cădea această carte ori pre a cui mîna și din streini, carii de-amăruntul cearcă zmintélile istoricilor. Pre dînșii am urmat, care vezi în izvod, ei pavăța, ei sîntu povața mea, ei răspund și pizmașilor neamului acestor țări și zavistnicilor.

Și întăi unui Enea Silvie și cu următorii lui; însă acesta istoric nu așa greu neprietin ieste, cîtu numai acest nume vlah de pe Fleac hatmanul Rîmului că ieste, scrie, unde s-au lunecat și săracul Urechie vornicul. Crédem neputinții omenesti.

Iară ieste altul, de neamul său leah, Iane Zamovschii, care orbă năvălește, zicîndu că nu sîntu moldovenii, nici munténii din rîmleni, ci trecîndu pre aicea, pre acéste locuri, Traian împăratul și lăsîndu slujitori de pază, au apucat o samă de dachi limba rîmlenească. Vei vedea apoi și a cuvintelor lui răspunsul și ocară, nu de la mine, ci de la istoricii, povațele méle, la rîndul său.

Putérnicul Dumnezeu, cinstite, iubite cetitoriule, să-ți dăruiască după aceste cumplite vremi anilor noștri, cînduva și mai slobode veacuri, întru care, pe lîngă alte trebi, să aibi vréme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu ieste alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă decîtu cetitul cărților. Cu cetitul cărților cunoaștem pe ziditoriul nostru, Dumnezeu, cu cetitul laudă îi facem pentru toate ale lui



cătră noi bunătați, cu cetitul pentru greșalele noastre milostiv îl aflăm. Din Scriptură înțelegem minunate și vecinice fapte puterii lui, facem fericită viața, agonisim nemuritorii nume. Singur Mîntuitorul nostru, Domnul și Dumnezeu Hristos, ne învață, zicîndu: „Испытайте писанна“, adică: „Cercați scripturile“. Scriptura departe lucruri de ochii noștri ne învață, cu acele trecute vrémi să pricepem cele viitoare. Citéște cu sănătate această a noastră cu dragoste osteneală.

De toate fericii și daruri de la Dumnezeu voitoriū.

Miron Costin, care au fost logofăt mare în Moldova<sup>1</sup>.

Mai învățat decît Grigore Ureche, Miron Costin care de asemenea își făcuse studiile în Polonia, la un colegiu iezuit din localitatea Bar, are aceleași concepții filozofice și politice ca și predecesorul său. În plus, am putea adăuga la el o anume notă de scepticism cu privire la posibilitatea scuturării jugului otoman, lucru ce se explică prin epoca în care a trăit cronicarul, cînd dominația turcească dinafară favoriza tot mai mult asupra feudală și decăderea dinlăuntrul țării.

Ca scriitor, Miron Costin este mai „cult“ decît Grigore Ureche și fraza sa, păstrînd unele elemente populare, e stilizată în chip conștient, pentru urmărirea efectelor. „Miron observă sistematic, compune, și ceea ce iese de sub pana lui, mult mai puțin spontan, este rodul unei arte“ — scrie G. Călinescu.<sup>2</sup>

Avînd a dezbate o problemă foarte importantă, aceea a demonstrării latinității poporului nostru și a înlăturării aserțiunii calomnioase venită din partea lui Simion Dascălul, în *De neamul moldovenilor*... cronicarul caută, de la început, ținuta demnă, intelectuală. Ceea ce impresionează în acest început al dizertației sale este stăpînirea vibrației emotive, izvorîtă din patriotism ardent, dar acoperită într-o expunere ce caută a convinge prin justetea și obiectivitatea argumentării. Împrumutînd din sintaxa latină punerea verbului din principală la sfîrșit și construcția amplă, cronicarul realizează pe deplin ceea ce-și propune.

„Începutul țărilor acestora și neamului moldovenesc și cîți sînt în țările ungurești cu acest nume, români și pînă astăzi, (de unde sîntu și de ce semînție, de cînd și cum au dascălecat acéste părți de pămînt), a scrie, // multă vréme la cumpănă *au stătut* sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atîta véci de la dascălecatul țărilor cel dintăi de Traian împăratul Rîmului, / cu cîteva sute de ani peste mie trecute, // să sparie gîndul. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, // ieste inimii *durere*.“

Am marcat, în textul citat mai sus, punctele de cezură spre a se vedea cum frazele și perioadele capătă o anume sacadare și cumpăneală, un punct de

<sup>1</sup> Miron Costin. *Opere*, Editura de stat, 1958 (ed. P. P. Panaitescu), p. 241—244.

<sup>2</sup> G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 25.



vîrf, la care se ajunge treptat, și o scoborîre, bine chibzuită în vederea obținerii efectului. Cu tot rafinamentul ei însă, fraza se constituie din cuvinte și expresii populare care se transformă în adevărate imagini poetice, în cazul de față personificări ale unor abstracțiuni: sufletul stă „la cumpănă”, gîndul „să sparie”, inimi „ieste durere”, neamul este „cu mare ocară înfundat” etc. (Evident, în cazul lui Costin, ca și al tuturor scriitorilor vechi, trebuie să avem în vedere evoluția semantică a cuvintelor care — așa cum am arătat cînd am analizat un fragment din Grigore Ureche — capătă încărcătura metaforică datorită patinei timpului, dincolo, deci, de intenția scriitorului.)

Apare și întrebarea retorică, menită a da vivacitate și diversitate discursului, întărind totodată demna-i solemnitate. Istoricul presupune un interlocutor advers: „Dzică-va neștene: prea tîrziu ieste; după sutele de ani, cum să voru putea ști poveștile adevărate, de atîtea vacuri?” Răspunsul cronicarului cată să atragă pe presupusul interlocutor spre intelectualitatea sa: „Răspunzû: Lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minții omenești, scrisoarea, dintru care, daca va nevoi omul, céle trecute cu multe vremi le va putea ști și oblici”.

Farmecul relatării mai stă apoi și în faptul că ea se face la persoana I și mișcarea sufletească a cronicarului se dezvăluie numaidecît, deși cu multă decență. El își propune să scoată la „știrea tuturor” originile românilor. La aceasta a fost îndemnat mai mult de „lipsa de știința începutului aceștii țări”. Relatarea la persoana I, trece uneori într-o adevărată confesiune către cititor:

„Eu, iubite cetitoriule, nicăirea n-am aflatû nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungar, și viața mea, Dumnezeu știe, cu ce dragoste pururea la istorii, iată și pînă la aceasta vîrstă, acum și slăbită”.

Probitatea istoricului și răspunderea cuvîntului scris sînt afirmate în același stil, de confesiune:

„De acéste basne să dea seama ei și de această ocară. Nici ieste șagă a scrie ocară vécinică unui neam, că scrisoarea ieste un lucru vécinică. Cîndû ocărăsc într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în veci? Eu voi da seama de ale méle, cîte scriu”.

Cronicarul își ia toate măsurile, folosind ca izvor istorici vestiți, a căror scrieri „vor trăi în veci”, ca „să nu-mi fie grijă, de-ar cădea această carte ori pre a cui mîină și din streini, carii de-amăruntul cearcă zmintélile istoricilor”.

Moralist și el, Costin cată a caracteriza lapidar, dar cu pătrundere și plasticitate, pe istoricii care s-au ocupat înaintea sa de problema în chestiune. Expresia populară, devenită cu trecerea anilor imagine poetică, se află la locul său. Enea Silvie „nu așa neprietin ieste”, greșind numai atunci cînd deduce cuvîntul *vlah* „de pe Fleac hatmanul Rîmului”. La această greșeală „s-au lunecatu și săracul Uréchie vornicul”. Osîrdia lui Ureche este însă întîmpinată cu laudă, căci „numai lui de această țară i-au fost milă, să nu rămîie întru întunérecul neștiinței...” Chiar dacă a greșit într-un loc, Costin îi găsește circumstanțe atenuante: „Credem neputinții omenești”. În schimb Simion Dascălul, devenit sub pana sa „un Simion Dascal”, este privit cu dușmănie, pentru că a scris nu letopisețe, „ce ocări”, fiind un „om de puțină minte”. Pe Simeon Dascălul, mai apoi, Istratie logofătul „l-au fătat cu basnile lui”.



Alt istoric, leah de neamul lui, Iane Zamovschii, „orbă năvăleşte“, afirmînd că românii nu se trag din latini, ci numai „au apucat o samă de dachi limba rîmlenească“, odată cu venirea lui Traian pe aceste locuri.

În sfîrșit, din străduința pentru conciziune, lui Miron Costin i se întîmplă uneori să spună cîte o vorbă memorabilă care se constituie în maximă cu caracter înalt moralizator: „să aibi vrîme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu ieste alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă decît cetitul cărților“. Din scripturi „agonosim nemuritoriu nume“; „Cercați scripturile. Scriptura departe lucruri de ochii noștri ne învață, cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare“.

**Bibliografie:** Boris Cazacu. *Influența latină asupra limbii și stilului lui Miron Costin*. În „Studii de limbă literară“, E.S.P.L.A., 1960; Al. Rosetti, B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*. Vol. I, Editura științifică, 1961, p. 233—243.

## CRONICARII MUNTENI

### 1. LETOPISEȚUL CANTACUZINESC

După aceasta nu multă vrîme trecînd, veni și lui Antonie-vodă mazilie. Și îndată purcîse cu toți boiarii de să duseră la Odriiu că acolo era împărăția. Atuncea și Gligorie-vodă încă venise din Țara Nemțească, că-l iertase împărăția. Deci fiind acolo și Hrizea vistierul, i Staico paharnicul, i Radul Stirbei și cu toată ceata lor cea dintîi, ca niște răi hicleni, cu mari meșteșuguri, cu taină la turci au umblat de au stricat domnia lui Antonie-vodă și cu mulți bani au dres domnia lui Gligorie-vodă. Închinîndu-se lui toți, făcură sfat drăcesc cătră turci de prinseră pre Mareș banul, i Gheorghe dvornicul, i Radul logofătul Crețulescu, i Mihai Cantacuzino spătarul, i Gheța clucerul, i Stoian comisul. Iar Șarban Cantacuzino spătarul au scăpat din mijlocul lor. Și aciași porunci Gligorie-vodă cu acei răi boiari ai lui la Gheorghe dvornicul Băleanul de au prins pre toți frații lui Șarban spatarul: Costandin stolnicul, i Matei aga, i Iordache postelnicul. Și purcîseră cu Gligorie-vodă de veniră în țară, la scaunul ot București, leatul 7180, mart 20 dni.

Și după ce veni la București, scoaseră dăjdi grele în țară. Și dederă acestor boiari mare strînsoare, fiind unii închiși în turnul dă pre poarta de jos, alții în temniță, poruncindu-le să le dea bani sute de pungi, ca să scoată cheltuiala ce au făcut pentru dînșii la turci. Deci ei, de mare frică și groază, vîndutu-s-au satele, rumânii, țigani și tot cîștigul lor, cine cît au avut, de au dat lui Gligorie-vodă, și au rămas casele lor pustii. Atuncea și boiarii s-au însoțit cu grecii și, în taină, fără știrea lui Gligorie-vodă, apuca pre toți cîți știa că au răzimat în casele acestor boiari și pre toate slugile lor, de-i prăda și împărtea banii adins ei-și. O, ce foc neastîmpărat băga în casele lor! Multe case au pustiit. Că toată pizma lor era mai vîrtos ca să surpe casa răposatului Costandin postelnicul. Că nu să satura de sîngele lui, ci și acum tare să nevoia ca să omoare și pre feciorii lui. Și făcură meșteșug, dînd turcilor bani, ca să-i aducă de la Odriiu pre Șarban spătarul, ca să-i omoare prea toți deodată. Deci Șarban, crezînd amăgeala turcilor, îndată au purcîse de la Odriiu ca să vie în țară. Iar deaca au trecut munții, atuncea, din voia lui Dumnezeu, se întîmpină



cu oarecine trimis de maică-sa, spuindu-i să nu vie în țară, că va să-i omoare pre toți. Deci, Șarban, înțelegînd de aceasta, aciași lăsă acea cale și să învîrteji pre altă cale, prebegînd în Țara Moldovei, lăcuind la Hangul, în munții Ceahlăului. O, mare minune au făcut Dumnezeu și cu acel Șarban, că l-au scos din calea pierzării și l-au îndreptat pe calea mîntuirii, precum au îndreptat și pre cei 3 filozofi, ca să-l omoare, iar sfinția-lui i-au îndreptat pre altă cale, și Irod rămase rușinat.<sup>1</sup>

## 2. ISTORIILE DOMNILOR ȚĂRII ROMÂNEȘTI

Antonie-vodă  
merge la Țarigrad  
den poruncă.

Ale Țării Rumânești lucruri, precum am scris îndărăt, boiarii între dînșii tot era cam învrăjbiți, și, cîtăva vreme așa petrecînd, veni poruncă de la împărăție să meargă Antonie-vodă la poartă, la al treilea an, după cum făcuse turcii obicei, să sărute mîna împăratului și să-și înnoiască domnia.

Grigorie-vodă  
vine la turci den  
pribegie.

La Țarigrad încă sosise Grigorie-vodă den pribegia lui de la Vineția, poftindu-l împărăția prin mijlocul lui Panaiotache dragomanul împărătesc. Acestea auzind domnul și boiarii, măcar că mergea la Poartă, că nu avea cum face într-alt chip, iar era îngrijați; ci trimiseră mai nainte pe Costandin postelnic Cantacozino, și pă Ghiorghe vornic să cerce porțile, să vază ce vor afla; iar domnul și boiarii să gătiră de purceseră, și lăsară caimacamu, aicea la scaun, pă Crețulescul, iar pă banul Gheorghe, fiind boiar bătrîn, nu vrură să-l facă caimacam, nici îl socotiră întru ceva; de care foarte s-au scîrbit, căci nu i se dedese nici o cinste.

Boiari mulți să  
duc la pîră la  
turci

Deci, dentru boiarii cei obidiți, Neagoe Săcuianul, cu nasul tăiat, și alții au fugit de aicea den țară, și s-au dus la Poartă și, lipindu-se lîngă Panaiotache, pîrîia tare pă Postelnicești, că fac multe nedreptăți între boiari și între săraci, și altele.

Gheorghe vornic  
era să se  
puie domn.

După ce ajunsese domnul la Dunăre, se întoarse Costandin postelnic de la Poartă și-i întîmpină la Dunăre, și, întrebîndu-l ce au priceput la Poartă, au zis: „Rău, că nu ne va fi pă voie ce gîdim“, și au spus dă Grigorie-vodă toată povestea; iar Șarban spătar, frate-său, au zis că va face pod dă pungi de la saraiul românesc pînă la al vizirului, și tot îi va fi pă voie. Au zis: „Ci mergeți dar, și veți vedea“. Aci la Dunăre nu știm ce socoteală făcură, dă ziseră că au făcut greșală de l-au obidit pă banul Ghiorghe Băleanul și nu l-au pus caimacam. Ci scrise de acolo Antonie-vodă o carte, și-l rîndui să fie purtător dă grijă cu Radul Crețulescul, în ce vor fi trebile țării; și purcése domnul cu boiarul țării la Odriiu. Acolo ajungînd, cerca Mareș banul și Șarban spătar, cu ai lor, să puie pă Ghiorghe vornic domnu și să lipsească Antonie-vodă, zicînd că iaste bătrîn și slab, și trebuie să fie mai tare, să poată sluji împărăției la oaste — că făcea turcii gătire dă oaste cătră leași. Viziriul, auzind, au zis: „Dacă le trebuie lor om mai tare, le voi da eu domnu cu mîna dă fier“. Înțelegînd boiarii de aceasta, să lăsară de socoteala cea dentîi, și cerea iar pă Antonie-vodă. Și le făgăduiră în față turcii să fie: „Și să vă gătiți în cutare zi, să veniți să îmbrace caftanul“. După altă parte trimisese la Grigorie-vodă de-l aducea de la Țarigrad, și ei nu știa nimic. Dacă s-au apropiat Grigorie-vodă dă Odriiu, și, aflînd turcii, trimiseră dă chieamară pă Antonie-vodă, să meargă cu toți boierii, să-i îmbrace cu caftan. Și merșeră toți; iar Șarban spătar fiind conăcit la Cara Agaci,

<sup>1</sup> *Letopisețul Cantacuzinesco (LC)*, Vol. I. E.P.L., 1961, p. 196—197; p. 197—198.



s-au făcut că-i iaste rău, și zăcea lângă foc și trimisese pă Ghinea comis să vază ce vor să facă domnul și boiarii la Poartă. Deci, mergînd domnul cu boiarii la viziriul și aștepta caftane, începu a întreba: „Care iaste Mareș?” Zise: „Eu sînt”. — „Ia-l!” „Ci-l luară”. „Care iaste Ghiorghe vornic?” Zise: „Eu sînt”. — „Ia-l!” „Ci-l luară”. „Care iaste Sărbănu?” Ziseră: „Nu iaste”, — „Care iaste Mihai postelnic?” — „Cesta iaste”, — „Ia-l!” Il luară. „Care iaste cutare, cutare?” Il luară pe toți și rămase domnul singur cu ceilalți boiari. Și zise domnului: „Împăratul te-au mazilit”. Și, întorcîndu-se către ceilalți boiari: Ivasco stolnic, Hrizea vis-tier, Radul Știrbei și alții carii era acii, le zise: „Voao v-au dat împăratul domnu pă Gligorie-vodă: păsați la dînsul”. Deci, ieșind boiarii de acii, încălecară, și-i ieșiră înainte lângă Odriiu (că era aproape), și veniră cu dînsul în Odriiu. Iar Sărbănu spătar, fiind mai ficlean decît alții, au scăpat, măcar că au trimis să-l prinză, dar n-au putut; că, îndată ce auzi Ghinea comis: „Ia pă cutare! ia pă cutare!” și-i lua, îndată s-au dus de i-au dat știre, și au încălecat, și s-au dus încotro au putut scăpa.

Grigorie-vodă îndată scrise cărți la Gheorghe banul Bălean, să-l știe că iaste domnu, și să prinză pe Radul logofăt Crețulescul și pă frații lui Sărbănu spătar, ce era la București. Carii, viind noaptea, trimise de strînse iuzbași și căpitani dă slujitori, și pă boiari, carii să întîmplase acii: Radul Năsturel și alții, și strîngîndu-se, au trimis pe Năsturel cu slujitori la Costandin postelnic, și la aga Matei, și la Iordache, de le-au ocotit casele, și i-au chemat la curte. Pă alții i-au trimis la Crețulescu de l-au chemat la curte. Carii întreba: „Dar de ce?” Ei zicea: „Nu știm alt nimic, fără cît poruncă domnească au venit: veți vedea”. Și merseră la curte. Acolo era banul Gheorghe și slujitori mulți, lumînări aprinse. Dacă veniră, șazură; și să sculă banul și zise: „Boieri, fraților, sănătate de la măriia-sa Grigorie-vodă, că l-au miluit Dumnezeu și împăratul cu domniia; iată și cartea”. Și o citiră. Mulțămia ei lui Dumnezeu; însă acii, dintre gloată fugi Iordache, și vru să fugă și Matei aga, dar îi prinseră de veste, și-i întoarseră, și le zise banul Gheorghe: „Matei, căci faci copilărește de nu șazi! Dar domnul căci poruncește să fiți la opreală, nu doar că va să vă omoare, ci numai pînă va veni măriia-sa; deci bun iaste măriia-sa nu vă temeți, ci șadeți; nu ne mai faceți noao rușine”. Acii, în cămările domnești, era închiși de Crețulescul 24 de boiari, și în obezi, de năpăștile ce le făcea că sînt ficleni și răi, precum și mai îndărăt am scris. Ci îndată porunci banul Gheorghe dă aduseră țigani, și le tăiară pobezi, și-i slobozi. Ci fiește-carele își lua obezile și le ducea înaintea Crețulescului, și-i zicea să și le puie de gît, și le lepăda jos. Deci, făcîndu-se zio, îi trimise pă boiari pe la casile lor și slujitori de pază, pînă ce au venit a doao poruncă de la Gligorie-vodă, de i-au închis în turnu. Boiarii țării, necăjiți, care cum auziia, îndată încăleca, și să ducea la Grigorie-vodă la Odriiu. Iar bietul Ilie armaș, înțelegînd mai nainte că va să-l închiză Crețulescul, că și pe ceilalți, au fugit către Țara Ungurească, să scape. Ci întîi i-au prinsu o slugă a lui, care îi stătuse calul, și-l aduseră la Crețulescul, și îndată puseră să-i tăiară capul, săracul. Pă urmă prind plăiași și pă Ilie armaș, și, aducîndu-l pîn' la o cîrciumă lângă București, legat, iată și veste veni în toată țara că iaste Gligorie-vodă domnul; care auzînd Ilie armaș, au început a înjura pă armaș, au început a înjura pă plăiași, de l-au dăzlegat, și au alergat după dînșii, și le-au dat bătaie pîn' la moarte, și i-au dus legați la București.

\*

Iară pă Ghiorghe vornic l-au trimis la ocnă și pă Ghețea clucer; și mai era și Staico logofăt Ludescul acolo cu dînșii; ceilalți toți în București era închiși. Și în cîteva rînduri i-au scos la divan de-i judeca, și-i pedepsia de stricare țării, și cum că au făcut datorii multe la turci, de

Fieleșuguri au făcut turcii lui Antonie-vodă.

Mazîlia lui Antonie-vodă.

Sărbănu spătar fuge.

Grigorie-vodă luînd domniia scrie la Gheorghe banul dă prinde boiarii.

Boiarii cei închiși îi sloboade banul Gheorghe.

Sluga lui Ilie armaș îi taie capul Crețulescului.

Judecata boierilor la Gligorie-vodă.



1.000 dă pungi, și le zicea: Când s-au dus domnul den țară în Țara Nemțească numai 50 de pungi de bani au lăsat țara datoare, iar acum o găsește 1.000 dă pungi, și dăjdi au scos multe carele anume le spunea, și le zicea: Ce au făcut banii, de n-au plătit datoriile? Ca acestea zicându-le, iar îi băga la închisoare și au poruncit să plătească de la casele lor acea datorie ce o au făcut ei; și dentr-însa au și dat, dar cu bătaie pă talpă și cu legături. Ci dar, în zilele acestui domnu, măcar că era striin, numai acești boiari erau întristați, pentru închisoarea lor, și căci le cerea bani, iar alți boieri, și slujitori, și birnici, toți era veseli de venirea lui Gligorie-vodă, că era om bun cu toți, și dăjdile ușoare, cât avea toți bucurie, lăudînd pre Dumnezeu de binele ce le-au dat. Șarban spătarul Cantacozinul, după ce scăpase de la Odrii, de nu l-au prinsu cu ceilalți, s-au dus la Moldova, la Duca-vodă<sup>1</sup>.

Fundalul istoric al acestor cronici este Țara Românească în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dominația otomană este acum aproape totală. Domnii sînt numiți de Poartă, haraciul și tot felul de dări speciale cresc în-continuu, trupele române au fost silite să lupte alături de cele turcești împotriva austriecilor, polonezilor sau rușilor. Strategia domnilor, cînd există, nu mai este cea a eroismului, ca în secolul al XVI-lea, ci a duplicității și a disimulării: menajează susceptibilitățile otomane, pentru a evita dezastrul transformării țării în pašalîc și mențin contacte secrete cu Austria sau Rusia pentru o eventuală „eliberare“.

Pe plan intern, statul feudal centralizat de tip domnesc, din secolul al XVI-lea, s-a transformat în stat feudal centralizat de tip boieresc. Domnitorul nu mai stăpînește peste vasali, puterea lui este îngrădită de sfatul boieresc, care decide în toate marile probleme ale țării. Iau naștere puternice partide boierești, Bălenii și Cantacuzinii, care țin nesfîrșite intrigi la Poartă pentru a numi și destitui pe domni în funcție de interesele lor și se epuizează în sîngeroase asasinate și persecuții în țară, printr-o adevărată *vendeta* valahă.

Vendeta începe printr-un eveniment tragic; asasinarea postelnicului Constantin Cantacuzino (1663) la Snagov, în urma intrigilor Bălenilor și ale lui Stroe Leurdeanul, care-l conving fără probe pe domnitorul Grigore Ghica de pîrile postelnicului la Odrii (Adrianopole). Succesul Bălenilor este de scurtă durată, domnia lui Radu Leon (1664—1669) și mai ales a lui Antonie-vodă (1669—1672) consemnînd ascendența continuă a Cantacuzinilor. Aceștia deschid un proces lui Stroe Leurdeanul, care este călugărit cu forța în timpul lui Antonie și obțin destituirea banului Gh. Băleanu, a fiului său Ivașco, a vistierului Hrizea, a vistierului Radu Știrbei și altora, precum și pedepsirea postelnicului Neagoe Săcuianul, căruia i se taie nasul „den ce pricină noi nu știm“. În schimb, banul Mareș, cuscru cu postelnicul ucis, se instalează la Craiova cu o deosebită pompă și, mic satrap local, bate la scara băniei, cu

<sup>1</sup> *Istoriile domnilor Țării Românești* (LB). Vol. I, E.P.L., 1961, p. 411—416; p. 417—418.



toiegele, pe tinerii boieri nesupuși. Alături de numeroșii Cantacuzini (Șerban, Matei, Mihai spătarul, Constantin postelnicul etc.) se află în aceeași tabără și Radu Crețulescu, ginerele stolnicului Constantin Cantacuzino, care era fiul postelnicului ucis și fratele lui Șerban, viitorul domn. Aceștia sînt actorii care se perindă pe scena cronicilor într-un grotesc carusel.

Fragmentele pe care le analizăm se referă la evenimentele anului 1672, mazilirea lui Antonie-vodă, a doua înscăunare a lui Ghica și începutul persecuțiilor anticantacuzine pe care acesta le dezlănțuie. Șerban, șeful clanului Cantacuzino scapă în extremis și se exilează.

Curînd, intrigile lui vor răsturna situația. Ajuns domn, în 1678, Șerban persecută pe Băleni, printre care și pe vistierul Hrizea, care va fi ucis, după chinuri groaznice, în 1680. Fiul său, cronicarul Radu Popescu, are o tinerețe dificilă, în exil la Constantinopole. Reîntors în țară în timpul lui Brîncoveanu, el ocupă apoi diverse funcții politice, printre care, aceea de mare vornic, sub protectorul său, N. Mavrocordat. În 1723 se călugărește și scrie ultima parte a cronicii la mănăstire. Prima parte a cronicii (1290—1688), din care face parte și fragmentul pe care-l analizăm, are o paternitate încă discutată<sup>1</sup>; de aceea o vom nota cu sigla *LB* (Letopisețul Bălenilor), cronica apărînd și justificînd această familie, în dauna celei rivale, a Cantacuzinilor.

Cealaltă cronică, și ea cu o paternitate încă discutată<sup>2</sup>, povestește evenimentele din aceeași perioadă 1290—1688 dar din punct de vedere al intereselor Cantacuzinilor și blestemînd pe rivalii lor politici. O vom nota cu sigla *LC*, Letopisețul Cantacuzinesc.

Punerea pe două coloane a textelor ne ajută să surprindem un fapt esențial: în ce mod simplă relatare a faptelor devine narațiune, cu alte cuvinte, cum se trece de la însemnarea neutră a vechilor izvoade la o creație artistică. Marii noștri cronicari s-au situat cu toții în această poartă a misterelor care străjuiește intrarea în lumea artei. Fiecare a intrat cu pasul lui, dar fiecare din acești pași a marcat cărările pe care vor înainta mai târziu, scriitorii români. O cercetare a artei cronicarilor înseamnă de fapt o analiză a nașterii artei narrative române. Vom urmări deci modalitățile de constituire a personajului, tehnica povestirii, limbajul, configurarea unei situații, succesiunea secvențelor etc. Sînt desigur necesare comparațiile cu alți cronicari ca și confruntarea cu realitatea istorică.

O primă observație constă în repartizarea inegală a accentelor narrative. *LC* trece extrem de repede asupra întîmplărilor de la Odrii ca și asupra episodului Stroe Leurdeanu, ignoră aventura lui Ilie Armașul și eliberarea Bălenilor, în schimb insistă asupra persecuției Cantacuzinilor și narează episodul salvării miraculoase a lui Șerban din cursa întinsă de Ghica la București. *LB*, dimpotrivă, povestește pe larg faptele petrecute la Odrii, trece repede asupra persecuției Cantacuzinilor și ignoră chemarea lui Șerban la București, în schimb înregistrează cu satisfacție eliberarea lui Ilie și a Bălenilor. Pon-

<sup>1</sup> Pentru discuții, cf. A. Piru, *Literatura română veche*, București, E.P.L., 1962, p. 313; Eugen Stănescu, studiu introductiv la ediția E.P.L., 1961, p. XIV—XV; *Istoria literaturii române*, Vol. I, Editura Academiei 1964, p. 427—428.

<sup>2</sup> cf. Al. Piru, *op. cit.*, p. 169; E. Stănescu, *op. cit.*, p. VII—VIII; *Istoria literaturii române*, Vol. I, Editura Academiei, 1964, p. 418—420.



derea diferită a episoadelor este însoțită de nete diferențieri de ton, *LC* utilizează sunete elegiace la adresa Cantacuzinilor și imprecatorii la adresa lui Ghica pe când *LB* se menține în rezervă, cu comentarii discrete anticantacuzine, atitudinea sa fiind vizibilă numai în plasticitatea intenționată a unor episoade.

*LC* intervine direct, cu procedee retorice pe când *LB* modelează personaje. Arta lor, diferită, va trebui căutată în aceste două direcții. Pe de altă parte, constatăm că textele se află într-un raport, să zicem, de galvanoplastie. Fiecare element al textului este înregistrat fidel după copia în negativ a celuilalt. Relieful unui element corespunde cu absența lui, sau cu o tratare indiferentă în cealaltă variantă. Autorii, contemporani, tratând aceleași evenimente din unghiuri opuse, au mulat materia epică în sensuri exact contrare, încât fiecare poate fi considerat replica celuilalt, copia pozitivă după modelul negativ. Miron Costin polemizase cu Simion Dascălul, iar Dimitrie Cantemir va apăra memoria tatălui său, dar cronicarii moldoveni răspundeau, la mare distanță în timp, unor interlocutori inferiori și disprețuiți. *LC* și *LB* sînt însă contemporani și polemica lor se desfășoară „pe viu” în mijlocul luptelor politice care angajau în mod egal forțele lor. Argumentele se referă la partide, nu la chestiuni politice, istorice, naționale. *LC* și *LB* sînt primii polemisti români în sensul modern al cuvîntului, aparținînd unor partide rivale, care produc argumente și interpretează partizan faptele obiective. Ba uneori, atitudinea lor capătă nuanțe... caragelești, de exagerare a știrilor pînă la dezinformare, încât ei devin prototipi îndepărtați ai lui Venturiano și Caracudi.

Deformarea faptelor coboară nivelul etic al letopisețelor. Nu mai întîlnim grandoea cronicarilor moldoveni, sufletul înalt al lui Neculce, luciditatea lui Miron Costin, erudiția lui Cantemir. Moldovenii judecau de sus veacurile lor, pentru că erau superiori contemporanilor, ca personalitate și cultură. Cronicarii munteni nu cunosc *distanța* față de obiectul narațiunii, ei se complac în veacul lor și sînt expresii ale intrigilor lui. Cronicarii moldoveni au luat și ei parte la evenimente, dar arta lor a țîșnit din *refuzul* pe care l-au opus corupției și nedreptății. Cronicarii munteni nu se revoltă, ci doar înregistrează, conștiința morală este înlocuită de calculul interesului, iar indignarea este comandată de șeful clanului. În Moldova, arta narativă a creat personaje și conflicte, printr-o obiectivitate îndurerată, în Muntenia, prin deformare ranchiunoasă. Primii își îndrumă gîndul spre La Bruyère și moraliștii francezi, ceilalți spre lumea lui Benvenuto Cellini și Baldassare Castiglione. Trecînd prin filtrul de clan, personajele istorice au devenit personaje literare, relațiunea de cancelarie s-a transformat în mărturie pasionată. Arta cronicarilor munteni a apărut în momentul în care vechiul grămatic, prins și el în vârtejul istoriei care tira pe patronii săi, a turnat în paginile manuscrisului, puțină fiere și puțină tămie, modificînd contururile realului cu cerneala subiectivității.

Astfel, cronicile muntene, ca și cele moldovene, dar pe altă cale, reușesc să intre în zona literaturii artistice, deși ele au fost scrise în scopuri istorice și politice. Fără să fie opere de ficțiune, ca scrierile beletristice propriu-zise, cronicile au însă o valoare artistică indiscutabilă; cronicarii, repetăm, nu au înregistrat doar evenimentele, ci le-au interpretat. Selecția faptelor din realitate nu datorită ponderii lor istorice obiective, cum se întîmplă în tratatele

de  
știu  
țiu  
totu  
info  
din  
sînt  
isto  
țări

L  
tent  
rezu  
XX-  
le-a  
valo  
cat  
de  
ca ș  
reau  
tivă,

Li  
lui c  
trăsă  
arha  
al lin  
zent  
popu  
cano  
aceas  
cerca  
unele

For  
fenom  
țiile  
daca,  
tonga  
după  
ieșiră,  
vocale

Mo  
și une  
Radul  
rele, f  
singul  
ban cu

<sup>1</sup> cf.

11 - An



de istorie propriu-zisă, ci în lumina unor concepții politice personale, *extra-științifice*, precum și prelucrarea faptelor, organizarea lor specială în narațiune, configurarea „personajelor” (în sensul că acestea nu corespund întru totul imaginii pe care o avem despre anumite personalități istorice, pe calea informării științifice obiective), valorile de expresie, toate acestea sînt *atitudini de artist* în fața materialului de viață de care dispun. Faptele cronicii sînt și istorice și artistice, cronicarul participă astfel, simultan, și la condiția istoricului și la condiția artistului. În opera lor, ca și a cronicarilor din alte țări, literatura și istoriografia se întîlnesc.

Desigur, nu putem reduce întreaga atitudine artistică a cronicarului la intenția partizană. Aceasta a stimulat, ca un resort, creația artistică, dar unele rezultate nu intră în unghiul de incidență inițial. Pentru cititorul secolului al XX-lea capătă farmec și unele pasaje pe care cronicarul secolului al XVII-lea le-a narat indiferent, fără a le specula în nici un fel. Trebuie astfel semnalate valorile create prin simpla mînuire a limbajului, firesc atunci, dar azi încărcat cu seve pătrunzătoare, unele scene de moravuri, insolite, unele procedee de narație care organizează fără voie faptele într-o manieră azi revelatorie, ca și reliefurile artistice acordate spontan de cronicar unor fapte care nu i se păreau, atunci, importante în sine. Aceste categorii de elemente de artă narativă, neintenționată de cronicar, intră de asemenea, în analiza noastră.

Limba cronicarilor munteni prezintă puține particularități datorită faptului că limba literară română s-a format pe baza graiului muntean. O serie de trăsături lexicale sau gramaticale pe care le vom releva au astăzi caracter arhaic și, pentru cititorul modern, parfum de epocă. Din punctul de vedere al limbii vorbite în secolul al XVII-lea, ele erau însă perfect normale, nereprezentînd o *intenție* a cronicarului. O serie de elemente cu caracter regional și popular prezintă însă o intenție artistică, autorii depărtîndu-se cu hotărîre de canoanele limbii bisericești și apropiindu-se de limba vorbită. Tocmai în aceasta se află și meritul lor în dezvoltarea limbii literare române. Fără a încerca o prezentare de ansamblu<sup>1</sup> a problemelor de limbă, vom semnală numai unele din ele, necesare pentru înțelegerea textului.

*Fonetica.* În afara păstrării vocalei *e* la inițială sub formă diftongată — *iaste*, fenomen arhaic, notăm o serie de fonetisme muntenești specifice: prepozițiile *dă*, *pă*, iotacizarea verbelor *să vază*, *să puie*, trecerea lui *ă* aton la *a*: *daca*, *spatar*, dar și o serie de fonetisme cu caracter popular în genere: o diftongat în silabă accentuară: *noao*, *voao*, *doao*; trecerea lui *e* la *ă* și a lui *i* la *i*, după consoane constrictive prepalatale (*ș*, *s*) sau vibranta *r*: *Șărban*, *cătră*, *ieșiră*, *necăjiții*; diftongul *ia* în loc de diftongul *ie*: *boiarii*, *plăiașii*; lungirea vocalei *i*: *Vineția*, *fiind*. Unele fonetisme sînt incerte: *Gligorie*, *Grigorie*.

*Morfologie.* Notăm cîteva aspecte specifice vorbirii în secolul al XVII-lea și unele aspecte, *atunci*, arhaice: articularea și declinarea numelor proprii: *Radul Crețulescul*; forme populare de pronume demonstrativ: *cesta*, *fieștecarele*, forma de plural și articularea pronumelui relativ: *carii*; persoana a III-a singular și plural sînt identice la imperfect: *era învrăjbiți*, *cerca* (Mareș și Șărban cu ai lor); persoana a III-a plural, pentru a III-a singular la perfectul

<sup>1</sup> cf. *Istoria limbii literare române*, Vol. I, București, Editura științifică, 1961, p. 288—294.



compus: „*Împăratul te-au mazîlit*“ (fenomen arhaic); formarea viitorului cu auxiliarul *a vrea* plus conjunctivul verbului: *va să meargă*; mai mult ca perfectul neregulat al verbului *a da*: *dedese*; prepozițiile *dentru*, *den* pentru *din*.

**Sintaxa.** Conjuncția *ci* are valoare copulativă: „Ci scrise de acolo...“; „Ci-l luară“; *de* introduce o completivă: „trimiseră la Grigorie-vodă de-l aducea de la Țarigrad“.

**Lexic.** Verbe neprefixate: *cerca*, *nainte*; turcisme: *caimacam*, *mazîli*, *sarai*, *vizir*, *iuzbaș* (căpitan peste 100 de soldați); cuvinte cu alt sens decît cel de astăzi: *scîrbi* („întrista“), *obidiți* („asupriți“), *găti* („pregăti“), *carte* („scrisoare“). Unele cuvinte azi au dispărut: *conăci* (a face popasuri). Printr-un asemenea lexic textul are savoare.

Talentul lui *LB* a știut să deslușească în momentul de schimbare a domniei o întreagă lume, cu moravuri, reacții și drame specifice, în timp ce *LC* s-a mărginit, cel puțin în episodul Odrii, la o notare concisă. Considerăm de aceea fragmentul din *LC* mai aproape de „gradul zero“, relatarea neutră a faptelor, și pentru acest episod analizăm cu precădere fragmentul din *LB*. În *LC* narația e rapidă, comentariile se reduc la calificative violente: „răi hicleni“, „sfat drăcesc“, „răi boiari“; sînt specificate mijloacele de acțiune: „cu mari meșteșuguri... cu taină... și cu mulți bani“. Cronicarul cantacuzinesc consideră deci ca unică pricină de schimbare a situației politice mașinațiile și banii Bălenilor, ignorînd păcatele Cantacuzinilor, ca și strategia lor de luptă. Tresăririle stilistice sînt datorate numai vigorii verbale a unor fraze, lipsesc personajele ca și conflictele. *LC* notează „sumarul“ dramei, *LB* va evoca drama însăși.

*LB* construiește episodul Odrii ca o relațiune de călătorie. Deși nu evocă peisaje și pitorescul local, pentru care proza română descoperise cu puțin timp înainte pana lui Milescu spătarul, autorul obține prin acest procedeu neașteptate efecte literare, pentru că deslușește pentru fiecare moment al călătoriei stări sufletești și comportamente politice specifice.

Primul moment tactic se desfășoară la București, echipa cantacuzinească și cu Antonie trimit o avangardă la Țarigrad și lasă caimacam la București un om de încredere — Radu Crețulescu. O primă ipocrizie care se soldează cu un dublu efect: Băleanul, ignorat prematur, „foarte s-au scîrbit“, sugestie prețioasă, care acționează în surdina ca un motiv al răzbunării din actul doi al piesei, iar adversarii trec la contraofensivă prin Neagoe Săcuianul. Lupta se angajează pe toate planurile; ca pe un adevărat cîmp de bătaie, partidele se spionează reciproc și orice mișcare a uneia atrage o contraacțiune. *LB* intuiește perfect mecanismul intrigii politice, subliniind dintru bun început organizarea, promptitudinea și simultaneitatea luptelor de culise la toate nivelele. De la început este deci vizibilă sfortarea de-a evoca global situația politică, piesa unică jucată în același timp la Țarigrad, la Odrii, la București și pe drum. Tensiunea încheștării se simte de pe acum și totuși o ușoară undă burlescă, care nu este în intențiile cronicarului, se simte printre rînduri: Poarta îl chemase pe Grigore prin intermediul lui Panaiotache, acțiune nu lipsită, desigur, de intenții, atunci la ce bun intrigile lui Neagoe și Șerban, cînd hotărîrea era probabil deja luată?



Al doilea „moment“ tactic, la Dunăre, amplifică neliniștea Cantacuzinilor. Răspunsul lui Constantin determină un volteface, tardiv și inutil, față de ban și o replică memorabilă a lui Șerban. Prin aceasta intră în scenă personajul literar cel mai izbutit al cronicarului. Șerban este conducătorul din umbră al clanului. El vorbește numai în „momentul psihologic“ al acțiunii, în rest lucrează cu intermediari, Constantin, și, mai târziu la Odrii, comisul Ghinea. Simțind panica din jur, Șerban evocă arma principală a vremurilor și a familiei: punga de aur. Averele lor este suficientă pentru a face un „pod de puni“, iar influența asupra lui Antonie, totală, încît „podul“ va pleca nu de la conacul Cantacuzinilor, ci de la „seraiul românesc“, palatul domnesc din București. Banii sînt mijlocul decisiv de luptă al unui ambițios tenace, a unei voințe de putere pe care nici un obstacol n-o poate frînge: „și tot îi va fi pă voie“. Atributele esențiale ale personalității viitorului domn sînt conturate în această frază care rezumă un om și o epocă. *LB* a auzit-o sau a inventat-o, e greu de știut, dar meritul lui, de-a scăpăra din ea o figură istorică, îl așază în imediata apropiere a cronicarilor moldoveni. Următoarea replică a lui Șerban, cu iz biblic, are autoritatea celui care a restabilit calmul, dar și încrederea în sine a intrigantului pentru care orice îndoială este exclusă: „Ci mergeți dar, și veți vedea.“ În continuare, Șerban se retrage în mijlocul echipei sale, în timpul discuțiilor cu vizirul, dar reapare, singur, atunci cînd „s-au făcut că-i iaste rău“ și scapă de cursa întinsă de vizir. O nouă trăsătură caracteriologică se adaugă: disimularea. Remarcabila intuiție a momentului politic îl face pe Șerban să știe cînd să fie autoritar și să riște, și cînd să fie prudent și să dispară, pentru ca, încrezător în steaua lui, să se păstreze disponibil pentru viitor. Acum *LB* se dovedește capabil să fixeze portretul unui om printr-un *gest* memorabil. Comentariul, o pagină mai târziu, este sărac numai aparent: „Iar Șerban spătar, fiind mai ficlean decît alții, au scăpat...“. Mai târziu, cronica va informa doar în treacăt despre fuga spătarului în Moldova.

*LB* fixează un profil desăvîrșit din cîteva linii, cu arta clasică a detaliilor sugestive și a încadrării personajului într-o tipologie umană generală. Șerban este arivistul fără scrupule, intrigantul ambițios, reductibil prin disimulare, versalitate și tenacitate. Radu Popescu care studiasse la Țarigrad, îl întîlnise în literatura greacă și latină, dar îl vedea repetat la infinit în lumea din jur<sup>1</sup>. Prezentat ca un geniu al răului, Șerban va fi urmărit de cronicar în întreaga lui carieră. Ca și Richard al III-lea în tragedia shakesperiană, Șerban este văzut deslănțuind răul și catastrofele prin insașietatea ambiției sale. Punctul culminant îl va atinge în uciderea lui Hrizea, care va fi prezentată, tot ca în Shakespeare, drept o cumplită tragedie națională și cosmică. Atunci *LB* va părăsi moderația verbală și va rosti: „Mare și întunecat nor, și plin de fulgere și de trăsnete, au căzut pe Țara Rumânească cu Șerban-Vodă, carele, ca cu nește trăsnete, cu răotatea lui au spart și au dezrădăcinat nenumărate case de boiari, și de slujitori, și de săraci, și pă mulți au omorît cu multe fe-liuri de cazne...“ (p. 446).

<sup>1</sup> Prezența grecismelor și turcismelor în lexicul cronicii ca și a unor alte elemente de limbaj este văzută ca un argument în favoarea paternității lui Radu Popescu. Cf. *Istoria limbii literare române*, Vol. I, loc. cit.



Este util acum să analizăm portretul făcut lui Șerban de cealaltă cronică. La Adrianopole se spune numai că „au scăpat din mijlocul lor“, rolul său conducător nu apare, dar atenția care i se acordă în episodul București sugerează rolul său în ansamblul familiei. Bălenii și cu Ghica, prin bani, conving pe turci să-l trimită pe Șerban în țară. Acesta „crezînd amăgeala turcilor, îndată au purces de la Odrii“. Portretul se conturează deci pe cu totul altă linie, cea a candorii, inocenței și a deplinei încrederi în semenii. Adevărat „ales al Domnului“, el este salvat de la moarte în chip miraculos, „din voia lui Dumnezeu“. În continuare, cronicarul slăvește pe Dumnezeu, nesfiindu-se să compare întâmplările narate cu episoade biblice. *LC* încearcă un portret la fel de rapid ca și *LB*, dar pe linia strict convențională. Ca în vechile panegirice, peste figura personajului istoric se suprapune șablonul domnului uns de Dumnezeu, călăuzit mereu de el și întrunind suma virtuților. *LC* este o cronică „de casă“ a Cantacuzinilor și totuși, prin idealizare, portretul lui Șerban se îndepărtează de scopul urmărit. Toamă cronică rivală realizează un portret convingător, deși defavorabil, pentru că reușește să sublinieze *personalitatea* omului<sup>1</sup>. Compararea cronicilor evidențiază și „modernitatea“ lui *LB*<sup>2</sup>, care se îndepărtează de canonul cauzalității divine a evenimentelor, generală și chiar unică în *LC*. (Vezi și episodul salvării miraculoase a spătarului Mihai Cantacuzino de garda lui Ghica, p. 203.) *LB* cercetează cauzalitatea politică a evenimentelor, complexul de relații al Cantacuzinilor cu Panaiotache dragomanul, cea psihologică-morală („firea“ acestora), alcătuirea internă a sistemului otoman în care decide arbitrarul oricărui funcționar, și abia la urmă „pedeapsa divină“ care stigmatizează pe păcătoși (p. 416—417). Aceasta nu înseamnă însă că *LB* este complet desprins de optica medievală; atunci cînd abordează subiectul dureros al persecuției familiei lui Hrizea, notează și el o „minune“ prin care mama și copiii lui Hrizea trec neobservați printre soldații gărzii, pe care îi „orbise“ Dumnezeu (p. 451).

Momentul Odrii al textului din *LB* debutează neașteptat cu încercarea de-a numi pe Gheorghe vornicul domn în locul lui Antonie. Peste capul lui, „susținătorii“ cantacuzini sînt gata să-l sacrifice pe acesta din urmă, pentru a abate indispoziția vizirului pe un făgaș favorabil. Problema raportului domnitor-boieri este intuită magistral de *LB*. Pe plan stilistic este de remarcat că niciodată Antonie nu constituie singur subiectul unei fraze, ci numai în formula „domnul și boierii“. Cînd „domnul“ ajunge la Dunăre și Constantin dă raportul, îi răspunde nu Antonie, ci... Șerban, care, tot el, hotărăște și tactica viitoare. Antonie nu e domn, ci numai omul de paie al Cantacuzinilor, fantoșă grotescă ironizată de cronicar „... atîta îi scurtase toate veniturile, cît nici dă mîncare nu era sătul, și dă băutură, că-i dă cît vrea ei; în zi dă dulce carne cu apă și cu sare, în zi dă sec, linte și fasole cu apă și cu sare...“ (p. 409).

Cantacuzinii întrebuintează aceeași ipocrizie ca și față de banul Băleanu, — Antonie este „bătrîn și slab“ —, dar ea se lovește de ipocrizia superioară

<sup>1</sup> Capitolul citat din *Istoria literaturii române*, Editura Academiei. Vol. I, p. 481, observă numai culorile „negre“ și „exemplele de tiranie“ din portretul lui Șerban Cantacuzino.

<sup>2</sup> cf. G. Călinescu. *Istoria literaturii române*, p. 35, care citează în sprijin, scena din București, pe care noi o vom analiza mai jos.



a unui maestru, vizirul. Răspunsul dur al acestuia schimbă din nou tactica boierilor, dar, insesizabil, momentul cheie a fost pierdut (fapt înțeles numai de Șerban!). Versatilitatea, servilismul nu mai sînt suficiente, întoarcerea boierilor la Antonie trădează primejdios intenția de a păstra „omul lor“.

Ne aflăm acum în fața personajului central al povestirii, vizirul atotputernic. El este osia în jurul căreia se învîrte roata domniilor în Țara Românească. LB dovedește acum un deosebit meșteșug compozițional. Primul act se joacă înainte de decizia vizirului și cuprinde sfîrșitul domniei lui Antonie, al doilea act, după decizie, înseamnă începutul domniei lui Ghica. Simetria părților este perfectă. Partidele rămîn la aceeași distanță de un diametru, dar poziția lor față de centru s-a modificat. Rotația puterii înlocuiește, pentru fiecare, poziția sa cu a celuilalt, exilul cu puterea, puterea cu exilul, mazilia cu domnia, domnia cu mazilia. Lupta va continua, nesfîrșită, fără ca beligeranții să înțeleagă că sînt simpli pioni interșanjabili. Mișcarea roții atinge toată organizația statală, la toate nivelele societății. O echipă înlocuiește pe alta. Iată verticala socială a epocii: la nivelul 1, vizirul; la nivelul 2, dragomanul; la nivelul 3, partidele boierilor; la nivelul 4, slujitorii domnești ai lui Băleanu; la nivelul 5, plăieșii *versus* armașul Ilie. Pe plan compozițional, LB va evoca perfect simetric comportamentul tandemului Ghica-Băleanu față de cel al lui Antonie — Șerban Cantacuzino, și la fel, comportamentul slujitorilor și plăieșilor. LB relevă, fără voie probabil, structura birocratică a regimului otoman, în care funcționarii de orice grad, vizirul, dragomanul, ca și „domnitorul“ țărilor române, în ciuda puterii lor față de cei inferiori, pot fi oricînd maziliți de instanța superioară. Mimetismul se continuă la toate nivelele ierarhice. Nepăsarea crudă și insultătoare, arbitrarul, disimularea, versatilitatea sînt generale, de la nivelul 1 la nivelul 5. Mi se pare o remarcabilă intuiție politică și artistică la Radu Popescu această *omogenitate de moravuri* a întregii lumi evocate.

Procedeul simetriei în narațiune are nu numai efecte în compoziția textului, ci și în plastică, devenind o tehnică de *mise en-scène*. La Odrii, partidele apar grupate pe laturile scenei și, între ele, tronează vizirul. La uși, slugile înarmate. O simplă cădere a baghetei, automat repetată, și una dintre partide dispare: „Care iaște Mareș? Zise: «Eu sînt». — Ia-l. Ci-l luară. Care iaște Ghiorghe Vornic? Zise: «Eu sînt» — «Ia-l». Ci-l luară...“ Vizirul anunță mazilirea lui Antonie, apoi „se întoarce“ (detaliu care repartizează imediat scenic<sup>1</sup> pe toți actorii) către ceilalți (partida Băleanu stătea evident în alt colț decît Antonio și Cantacuzinii) și le anunță viitorul domn. Vizirul iese, boierii ies și ei și primul lor gest, de curteni orientali, este să se ducă să se închine lui Ghica, cum le poruncise vizirul, „păsați la dînsul“. Neculce, care povestește și el scena, adaugă un detaliu care întărește impresia de teatru: Ghica se afla în cameră, *după perdele*, și la un semn convenit se înfățișează boierilor, „încremeniți“, pentru că mai înainte îl vorbiseră de rău vizirului, care, candid, îi întrebaseră ce părere au despre el.

Repartizarea boierilor în două cete conduse de domni, prezența centrală a vizirului, teama cu care îl privesc unii și speranța altora nu amintește oare

<sup>1</sup> cf. și G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 35.



de aceeași *mise en scène* a meșterilor anonimi de la Horezu sau Voroneț în atâtea scene biblice? Lipsit de perspectivă și mișcare, tabloul „trăiește” prin tensiunea dintre grupuri, prin gravitatea deciziei personajului central, prin expresivitatea celor care o așteaptă. Vioiciunea dialogului, intercalarea frazelor în stil direct acordă narațiunii un ritm rapid. Extrema concizie a dialogului vizirului cu boierii, automatismul lui este amenințător și ușor burlesc totodată.

Actul al doilea se desfășoară la București. Din nou *LB* apelează la simple detalii din care sugerează o atmosferă densă, terifiantă. Slujitorii domnești „ocolesc” casele boierilor și apoi îi cheamă în curte, ca la o veritabilă lovitură de stat. La Palat se află banul Băleanu, mulți ostași și „lumânări aprinse”, care, pe timp de noapte, indică pregătirile anterioare minuțioase ca și dezbaterele îndelungi care vor urma<sup>1</sup>. Arbitrarul începe din nou să funcționeze, dar în sens invers, stăpînii de ieri sînt azi victime. Cuvîntarea banului este de-o perfectă ipocrizie, el anunță *întîi* salutările domnului, *apoi* numele lui și la urmă abia arată scrisoarea prin care se anunță numirea. Boierii, bine dresați, intră în joc și-i mulțumesc lui Dumnezeu. Brusc, starea de lucruri reală apare cu violență rupînd fățarnicia: Iordache și Matei vor să fugă, dar sînt prinși și aduși înapoi. Boierii sînt deci arestați, nu invitați la Sfat. Banul începe o cuvîntare de-o cumplită deriziune. Ca o fiară care se joacă cu victima înainte de-a o ucide, el ceartă cu prefăcută blajinitate paternă pe tinerii recalcitranți, apoi eliberează pe vechii deținuți care vin să-și arunce lanțurile la picioarele Crețulescului, vechiul călău, azi arestat în locul lor, „și-i zice să și le puie în gît”. Scena este de o tensiune teribilă. Toată noaptea asta de teroare e realizată impecabil de *LB*, cu o incredibil de simplă acumulare a suspensiei. Se aude numai vocea banului, victimele tac impasibil, numai mișcarea instinctivă de spaimă a fraților cantacuzini sfîșie dureros împietrirea, dînd măsura dramei. Apariția deținuților pare decupată din Shakespeare și fraza lor simplă, fără nici un epitet, scrișnește ea însăși din fiare.

Ultimul episod, al armașului, este încă o dovadă de reluare la alt nivel a rotației de putere. De două ori, victima schimbă poziția cu călăul. Armașul e arestat de plăieși și apoi el îi aduce legați. Acțiunea e redată pe momente, în desfășurarea lor aproape vizuală: *întîi* e prinsă sluga „care îi stătuse calul” și *apoi* Ilie care avusese timp să ajungă mai departe. Schimbarea domniei alterează tragicul în burlesc; în loc să fie ucis ca servitorul său, Ilie (și plăieșii) ilustrează fără voie vechiul motiv comic al „înșelătorului înșelat”. Calificativul „săracul” pentru slujitorul nevinovat este singurul strigăt de omenie în această dezlănțuire de crime, pe care cronicarul o relatează indiferent, fără s-o remarce ca inumană, cu un fel de duritate blazată.

*LC* utilizează în schimb imprecizia și tînguirea, în chip liric: „O, ce foc neastîmpărat bagă în casele lor!” Exclamația este semnul unei participări afective intense, cu justificare partizană.

Dacă cercetătorii au remarcat în numeroase ocazii caracterul polemic și pasionat al cronicilor muntene, care vor instaura o permanență a invectivei

<sup>1</sup> Dramatismul scenei și apelarea la amănuntul sugestiv (lumînările aprinse) sînt menționate și în *Istoria literaturii române*, p. 430



și sarcasmului în proza munteană, de la Heliade Rădulescu la Arghezi, s-a observat mai puțin meritul lor în procesul de constituire a narațiunii artistice. Nu numai Miron Costin și Neculce au creat caractere și scene plastice, ci și Radu Popescu (LB). Gestul și replica memorabilă, urmărirea unui personaj de-a lungul istoriei pînă la constituirea deplină a caracterului său, alterarea din spirit polemic a personajului istoric și crearea unui tip moral clasic se asociază cu o măiestrie deosebită în punerea în scenă, în urmărirea intrigilor și implicațiilor politice, în compoziție, care înlănțuie episoadele după reguli artistice (repetiție, simetrie), detaliul scenic etc.

Radu Popescu (LB) n-a avut o concepție istorică la înălțimea moldovenilor, dar a văzut istoria ca un artist, momentul politic fiind un tot omogen și societatea, o unitate care se modifică global. Nu a văzut *destine*, dar a evocat tragicul și mediocritatea vremurilor instinctiv, fără o conștiință morală care să le denunțe, dar cu un simț remarcabil al proporțiilor.

## COSTACHE NEGRUZZI

## ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL

Confirmînd parcă dezideratul exprimat de M. Kogălniceanu în *Introducție* la „*Dacia literară*”, nuvela lui Negruzzi apărea chiar în același număr al celebrei reviste ieșene, sub titlul *Scene istorice din cronicile Moldaviei. Alexandru Lăpușneanu*. Izvorul de inspirație al prozatorului îl constituie *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche<sup>1</sup>, cu paragrafele referitoare la cea de-a doua domnie a lui Alexandru-vodă Lăpușneanu. Aici nuvela se află în nucleu și Negruzzi e tentat chiar a transcrie, la un moment dat, o replică vestită a Lăpușneanului, consemnată de Grigore Ureche însuși:

„Deaca au mersu solii Tomșii și-i i-au spus, zic să le fie zis Alixandru Vodă: „De nu mă vor, eu îi voi pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescă pre dînșii și tot voi merge, ori cu voie, ori fără voie“.

Însă Negruzzi venise în contact cu operele marilor romantici evocatori ai trecutului, precum Walter Scott, Victor Hugo, Al. Dumas, Alfred de Vigny, Manzoni, Pușkin etc. și înțelegea să nu fie sclavul factologiei istorice. Mai mult încă, ficțiunea artistică cerîndu-și drepturile ei, scriitorul încalcă pe alocuri adevărul istoric, poate chiar cu bună știință. Astfel, despre Moțoc știm că în timpul celei de-a doua domnii a lui Lăpușneanu se afla în Polonia,

<sup>1</sup> v. Grigore Ureche, *Letopisețul țării Moldovei*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955 (ed. îngrijită de P. P. Panaitescu), p. 176—178.



la Lemberg, unde urmasa pe protectorul său, Ștefan Tomșa. Negruzzi îl aduce în Moldova, avînd a face din el tipul boierului lingușitor, lacom și trădător. Sfîrșitul lui Moțoc prilejuiește apoi aducerea în scenă a gloatei, într-o pagină magistral alcătuită. De astă dată, sursa de inspirație a lui Negruzzi este un pasaj din Miron Costin. Intenționat sau poate printr-o fericită eroare (prozatorul face, în subsol, cîteva false trimiteri la cronica lui Miron Costin!) Moțoc este confundat cu Batiște Veveli, mare boier și sfetnic de taină al lui Alexandru Iliș (cel care preceda la tron pe Miron Barnovski), dat spre lînșare norodului răzvrătit de însuși vodă: „Unii hăicăiau, alții suduia și jecuiia. Și acolo au strigat pre Batiște să le dea, carele era aproape de Alexandru Vodă, văzînd strigarea pre sine. Ce nu știa domnia de grija lui, ce de grija sa și numai ce i-au dzis să se depărtează de dînsul. Și așa l-au apucat și l-au dat pre mîna țăranilor. Nespuse vrăjmășia prostimiil și așa fără de nice o milă, de viu, cu topoară, l-au făcut fărîme”<sup>1</sup>.

Romantică prin substanță și prin anume cîteva procedee, nuvela lui Negruzzi se bucură totuși de un echilibru clasic în compoziție cît și de observarea realistă a caracterelor, autorul manifestînd o atitudine detașată, obiectivă. Convenția romantică e minimă în cazul de față și scriitorul — perfect încadrat în contemporaneitate, la ale cărei cerințe cată să răspundă — este, prin natura subiectului, mai puțin un glorificator al trecutului (cum au fost Alecsandri sau Bolintineanu) și mai mult un scrutător al adevărului istoric înțeles în esența lui.

Sensul nuvelei iese limpede din confruntarea ei cu textul lui Ureche și cu cele afirmate de autor, într-un chip mai direct, teoretic, în *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă)*, compusă în 1845, la cinci ani după prima tipărire a lui Alexandru Lăpușneanu. În timp ce Grigore Ureche, prin prisma concepției lui de mare feudal, vedea în Lăpușneanu un domn crud, omorîtor de boieri și atîta tot, Negruzzi, modern, înțelege adînc conflictul esențial al epocii. Luptele necurmăte dintre partidele boiereștii, schimbările dese de domnie, tendința descentralizatoare a aristocrației și — de aici — scăderea autorității domnești duceau țara la risipă din ce în ce mai mare. Apare astfel explicabilă ivirea unui oarecare Petre Stolnicul „om prost” și necunoscut, care „cu sabia răzbunării” să încerce a restabili puterea domnească. Acesta este Lăpușneanu. El trăiește însă o dramă, pentru că, nesprijinindu-se pe popor (cum altădată Ștefan cel Mare), se biziue numai pe sabie, care, oricît de ageră ar fi, nu e de ajuns, de unde inevitabila cădere a eroului, asemeni unui alt Richard al III-lea. Prozatorul dă dovadă a-și fi înțeles foarte bine personajul, atunci cînd scrie, în amintita *Ochire retrospectivă*:

„În adevăr, Lăpușneanu retezase trunchiul, dar odraslele creșteau, și nu era el omul care să știe a le seca punîndu-le stavilă pe însuși poporul; pentru aceasta, fapta lui fu giudecată de crudă, și el de tiran”<sup>2</sup>.

Uimitoare rămîne mereu la Negruzzi, în urma oricîtor lecturi repetate (mai ales dacă avem în vedere că nuvela e scrisă înainte de 1840), detașarea

<sup>1</sup> Miron Costin. *Opere*, Editura de stat pentru literatură și artă, ediție critică cu studiu introductiv de P. P. Panaitescu, 1958, p. 99.

<sup>2</sup> C. Negruzzi. *Păcatele tinerețelor*. Biblioteca pentru toți, 1963, p. 209.



de eroul său, pus sub observația caracterologului și privit ca un produs al împrejurărilor istorice, predestinat parcă. Pe Lăpușneanu îl caracterizează cruzimea nemăsurată, provenită dintr-o ură fără margini, dusă la paroxișm, față de boierimea trădătoare, lacomă de averi, spoliatoare a țărânimii. E viclean, ipocrit, de o inteligență diabolică, își calcă jurămintele, e cinic și de un humor macabru, atunci când îi arată doamnei Ruxanda piramida de capete, drept „un leac de frică”. E în stare — văzându-se popit — să profere injurii la adresa clerului, lucru înfiorător pentru acea vreme, cu atât mai groaznic cu cât eroul e la un pas de moarte. E în stare chiar să-și ucidă soția și pruncul, atunci când presimte alianța cu dușmanii lui neîmpăcați: „M-ați popit voi, dar de mă voi îndrepta, pre mulți am să popesc și eu! Iar pe că-teaua asta voi s-o tai în patru bucăți împreună cu ținul ei, ca să nu mai asculte sfaturile boierilor și dușmanilor mei”. Capacitatea de cruzime și de ură a personajului este enormă și nu se poate măsura decât cu răutatea și intrigile boierilor. În această zbatere a sa, eroul devine o natură problematică. Pe drept cuvânt, G. Călinescu scrie: „În lupta de exterminare a acestei aprige voințe de putere Lăpușneanu apare simpatic ca orice om viu și întreg și impresia ultimă a cititorului e mai puțin a unui portret romantic cât a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală”<sup>1</sup>.

Toate celelalte personaje sînt create anume pentru a pune într-un relief cât mai puternic comportamentul personajului central. Doamna Ruxanda, prin firea ei slabă, firavă, lipsită de hotărîre și personalitate, înclinată să asculte pe alții, miloasă, este exact elementul de contrast care accentuează trăsăturile tiranului sîngeros. Moțoc, oportunist, lingușitor la culme, lacom de avere și poltron, este în adevăr tipul boierului care explică din plin cruzimea lui Lăpușneanu, ce culminează cu măcelărirea celor 47. În funcție de aceasta, Negruzzi izbutește — cu mult înaintea lui Rebreanu — să definească fizionomia gloatei în răzvrătire, fără țeluri precise, anarhică, dezorganizată.

Ceea ce izbește ochiul cunoscătorului însă nu este minuția în caracterizarea personajelor, ci, dimpotrivă, extraordinara sobrietate a mijloacelor prozatorului, rămas parcă mai aproape de laconismul cronicăresc, cu toată modernitatea lui. S-a spus că, prin cele patru capitole ale sale, nuvela seamănă cu o piesă de teatru (Eminescu însuși se gîndea la o dramă istorică cu Lăpușneanu). Impresia de acte care se succed între cortine, de acțiune care se cere completată cu imaginația cititorului, scriitorul propunîndu-și să prezinte numai patru „scene” esențiale, se impune numaidecît. Arta conciziunii la Negruzzi este așa de mare, încît nuvela ocupă un spațiu și un timp mult mai mic decât o dramă istorică, pentru care, s-ar crede, este suficientă materie. Pare de necrezut dar toată istoria lui Lăpușneanu încapă aproape în 20 de pagini de carte obișnuită. Tendința spre conciziune se străvede și din cuvintele așezate ca motto la fiecare capitol, ca pentru a rezuma ideile într-un fel de metafore, devenite memorabile: I. *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...* II. *Ai să dai seamă doamnă!...* III. *Capul lui Moțoc vrem...* IV. *De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 206.



Cu o intuiție artistică surprinzătoare pentru epocă, Negruzzi pune eroul său sub semnul timpului, ca sub semnul unui destin. Sînt notate, cu o intuiție artistică sigură, semnele prevestitoare prin care puterea dumnezeiască se face cunoscută: „Spun („se zice“, la impersonalul arhaic) că în minutul acela (cînd Lăpușneanul, sfîrșindu-și cuvîntarea din biserică prin care ademenea pe boieri la curte, merse să se închine la moaștele sfîntului Ioan) el era foarte galben la față, și că racla sfîntului ar fi tresărit“. Pe parcursul povestirii apar cîteva anticipări ale acțiunii, făcute în așa fel încît lucrurile par a fi prestabilite, fără ca totuși cititorul să poată ghici deznodămîntul. Acest lucru se răsfrînge de asemenea asupra economiei de mijloace a artistului, mai cu seamă asupra compoziției, devenită clasică prin echilibrul ei aproape perfect. Astfel, încă de la prima sa întîlnire cu Moțoc, Lăpușneanul atrage atenția linguiștorului:

„Eu te iert însă, c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înșela, și îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mînji cu sîngele tău“. Ca și cum sfîrșitul lui Moțoc ar fi fost prevăzut de mai înainte. Tot așa, încă din ajunul marelui, vodă promite doamnei un leac de frică. Iar Stroici și Spancioc spun următorilor trimiși de Lăpușneanu: „Spuneți celui ce v-au trimis... că ne vom vedea pîn-a nu muri!“ Ceea ce se și întîmplă.

Ca la toți scriitorii vechi, de sub pana lui Negruzzi iese adesea ceea ce am putea numi vorba memorabilă, atrasă de aceeași tendință spre lapidاریتate. Toate cele patru motto-uri sînt asemenea vorbe memorabile, ieșite din text — cu vremea — și devenite bun comun. Mai sînt și altele, între care ne mîrginim a semnală numai celebra replică a lui Lăpușneanu „Proști, dar mulți“!

Descrierile sînt minime în nuvela *Alexandru Lăpușneanu*. Cîteva amănunte vestimentare, enumerarea bucatelor de la banchet, făcută — cum zice G. Călinescu — „cu o pensulă flamandă“ și cam atît. Într-un singur loc apare o scurtă descriere tipic romantică:

„Cetatea [Hotinului] era mută și pustie ca un mormînt de urieș. Nu se auzea decît murmura valurilor Nistrului, ce izbeau regulat stîncioasele ei coaste, sure și goale, și strigătul monoton al ostașilor de strajă, carii întru lumina crepusculului se zăreau răzimați pe lungile lor lance“.

Imitatorul lui Negruzzi, Al. Odobescu, va avea mai puțin geniu în a intui specificul artei cuvîntului și va da, în *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna* descrieri de epocă foarte amănunțite, ieșite de sub pana arheologului, frumoase și interesante în sine, dar devenite piedici în calea torentului epic. Descrierile lui Negruzzi sînt făcute pentru culoare, sugestie și atmosferă, mărginite la cîteva amănunte semnificative.

Culoarea de epocă e dată însă nu atît prin descrieri, cît mai ales prin limbaj, inspirat cu multă grijă din cronică și adus în contexte perfect inteligibile contemporanilor. Nu atît vocabularul care, prin forța lucrurilor nu se mai folosește azi (*zobon*, *benișel*, *felendreș*, *samur*, *surguci*, *filaliu*, *junghiu* etc.), cît mai ales cuvintele al căror conținut semantic s-a schimbat, cît și fonetismele și construcțiile sintactice arhaice au o funcție stilistică superioară, ur-



mată și aplicată consecvent de Mihail Sadoveanu în romanele sale istorice. Spicuim câteva exemple în ordinea în care apar în paginile nuvelei:

Pe boieri Lăpușneanu „fi omorea din cînd în cînd”; „nimeni nu îndrăznea a grăi împotriva lui, cu cît mai vîrtos a lucra ceva”; „o gvardie... de lefecii albanezi, serbi, unguri, izgoniți pentru relele lor fapte, își aflaseră scăpare lîngă Alexandru; plătindu-i bine, îi avea hărăziți”; „începu a sili pre străini și pre catolici a-și lepăda relegea”; în inima norodului „via încă pomenirea lui Rareș”; „Ajungă atîta sînge vărsat, atîtea văduvii, atîția sărmani” (=orfani); „Spun (=se zice) că în minutul acela el era foarte galben la față și racla sfîntului ar fi tresărit”; „începură a zice (=a cînta) din surle”; „la spatele fieștecăruia boier dvorea cîte o slugă, care dregea” (=turna vin); „acum era aproape a se scula de la masă” (la impersonal); „milostivul Dumnezeu să te întărească în gîndul ce ai pus de a nu mai strica pre boieri și a bîntui norodul”; „lovindu-l drept în frunte, îl oborî la pămînt”; „slugi și oameni boierești burzuluiiseră norodul”; „să-i împrăște cu tunurile”; „să-i omoare de istov”; Lăpușneanu „scotea ochi, tăia mîini, ciuntea și seca pe care avea prepus”; Spancioc și Stroici „ședeau la Cameniță (forma nearticulată a numelui propriu), așteptînd și pîndind vreme” etc.

**Bibliografie:** E. Lovinescu. *Costache Negruzzi, viața și opera*. Casa școalelor, 1940; Gh. Bulgăr. *Despre contribuția lui Negruzzi la dezvoltarea limbii literare*. În: *Limbă și literatură*, 1955, p. 3—20.

## ALECU RUSSO

CÎNTAREA ROMÂNIEI<sup>1</sup>  
(VERSET 13)

Apărută întîi la Paris, în versiune franceză și apoi în limba română în „România literară” (1855), *Cîntarea României* aparține momentului politic și artistic pașoptist, prin generozitatea și patosul romantic care o străbat, prin patriotismul și ideile ei profund democratice. Cele 65 de paragrafe ale scrierii cuprind o amplă evocare a României, a frumuseților naturii și oamenilor, a bogățiilor ei și a istoriei sale zbuciumate, întretăiate de lamentări amare în fața prezentului mizer, în care pînă și gloria trecută a țării s-a uitat, și de îndemnuri energice la resuscitare din letargie.

Paragraful pe care îl analizăm este cel în care începe evocarea istoriei neamului român și a constituirii lui ca atare. Potrivit metodei artistice a auto-

<sup>1</sup> Alecu Russo. *Scrieri alese*. București, E.S.P.L.A., 1959, 145—146.



rului, evocarea nu se desfășoară după un plan cronologic riguros și respectă numai în mare momentele principale ale istoriei țării. Cum era și firesc, primul moment se referă la epoca dacă și la războiul dintre daci și romani.

Textul pe care îl analizăm, ca și întreaga *Cîntare a României*, nu pune probleme lingvistice speciale. Împreună cu toți marii scriitori ai vremii, mai ales moldoveni, Alecu Russo s-a împotrivit cu tărie exagerărilor latiniste pe care le-a atacat sau ironizat adesea în *Cugetări*, *Contra latinizanților ardeleni* ș.a.

Limba literară trebuie să se inspire din vorbirea poporului, spunea Russo, precum și literatura trebuie să fie înprospătată din izvorul curat al folclorului și tradițiilor populare. Puținele particularități lingvistice se referă de aceea la unele fonetisme moldovenești și populare: *vișălioase*, *jărtfei*, *fusăși*, *prav*, *cusciug*, *rădică*, precum și unele fonetisme proprii secolului al XIX-lea: *ceriul*, *altariul*, *perdere*, *pepturi*, *perit*, *nedejde* (dar și *deznădejduire*), *armasarii*, *giuca*, *agiungea*. Pe plan morfologic este de remarcat numai persoana a III-a plural a imperfectului, identică cu persoana a III-a singular *era deschisi*, precum și persoana a III-a plural a prezentului verbului *se amestec*, *se plec*, fenomen specific secolului al XIX-lea. Pe plan lexical notăm forma *rudire*, fără prefixul *în*, o serie de termeni militari învechiți, utili pentru culoarea de epocă: *paloș* (dar și *sabie*), *pavăză*, *arc*, *coifuri*, ca și unele cuvinte arhaice folosite intenționat în locul celor literare, pentru a sugera parcă o epocă *dinainte* de istorie, dinainte de nașterea poporului român: *slobozenie*, *fecior* („bărbat tânăr neînsurat”), *grozav* („însăimântător”) sau expresii populare, în același scop: *a ajunge nevoile*, *se îmbrobodește*.

Limba lui Alecu Russo este deci foarte apropiată de cea literară, cu unele ecouri ale limbii populare. Impresia de arhaic și muzical se datorește mai puțin utilizării unor cuvinte speciale cît, așa cum vom vedea, construcției frazei și contextului.

Aflat parcă în fața unei săli de teatru, Alecu Russo „trage cortina” cu încetineală, dezvăluind treptat publicului fastuosul decor al piesei sale. Ca și Bălcescu în faimoasa descriere a Ardealului, Russo utilizează ca fundal peisajul infinit al țării întregi. Pentru coborîrea în timp a spectatorului, pentru crearea atmosferei legendare, în momentul „desfacerii cortinei” un buciurn sună heraldic: „În vremea veche... de demult, demult...” Nu este nici o referire precisă aici, vagul formulei introductive amintește prologul basmelor: „era odată...”. *Vremea veche* este epoca nelămurită a unui trecut legendar, populat, cum vom vedea, de eroi și de uriași. Evocarea acesteia nu deschide numai paragraful 13, ci întreaga suită de momente din istoria neamului cuprinsă în *Cîntarea României*.

Decorul propriu-zis are o grandoare simplă, adică acea calitate care, singură, putea emoționa sufletele romanticilor, obosiți de rafinamentul decorativ al palatelor: „... ceriul era limpede...” etc. Peisajul este lipsit de o determinare spațială exactă, ca și decorul de teatru a cărui verosimilitate în linii mari nu mai face necesară precizia amănuntului. Cadrul este infinit: *cerul*, *soarele*, *munții*, *dealurile*, *cîmpii* și *păduri* sînt, cu excepția firească a primelor două, substantive la plural, ceea ce amplifică ideea de spațiu nemăsurat, cuprinsă deja semantic în termenii respectivi. Aceeași idee este su-



gerată și de circumstanțiala *mai mult de cât putea prinde ochiul*, care determină propoziția regentă — *cîmpii frumoase se-ntindeau*. Imprecizia tabloului nu se datorește numai faptului că nu evocă o anumită regiune a țării, ușor de recunoscut pe pînză, ci însăși modalității de lucru a artistului. Alecu Russo utilizează aici, cum a remarcat Tudor Vianu<sup>1</sup>, epitetul general: cerul este *limpede*, cîmpia este *frumoasă*, munții sînt *verzi*, iar pădurile, *tinere*. Scriitorul denotă o sensibilitate la frumusețea naturii neîntîlnită la alți scriitori ai vremii sau predecesori ai lor, care, precum Bălcescu, mai mult comentau decît priveau natura, totuși prin lipsa unor imagini concrete, de mare plasticitate, Russo „ne aduce mai mult dovada sentimentului naturii decît a viziunii ei” (Tudor Vianu).

Utilizarea epitetului general, extrem de rar întîlnit în scrierile romanticiilor care doreau să evidențieze tocmai frumusețea plastică a lucrurilor, culoarea locală, parfumul exotic, atașază pe Alecu Russo esteticii clasice, interesată mai mult de observația generală, care clasifică categorial obiectele asupra căreia se aplică, observație proprie moralistului, atît de prezent de altfel în creația scriitorului.

Notăm și comparația, *soarele strălucea ca un fecior tînăr*, care vădește o anumită mentalitate populară, pentru care elementele cosmice sînt văzute prin prisma experienței cotidiene, comparație utilizată în sens invers decît în basme, unde feciorul de împărat sau Făt-Frumos este *el* comparat cu soarele, în strălucire.

După ce trasează liniile mari ale panoramei, Russo identifică două elemente oarecum de amănunt, dar cu aceeași calificare generală: *turmele și armăsarii*, nu văzuți ci numai bănuți în peisaje prin sunete venite pînă la noi. Articolul hotărît configurează parcă o imagine mai precisă a acestor elemente, iar verbul impersonal *s-auzeau* marchează de-odată un raport între scriitor și peisajul descris. Acesta din urmă pare astfel văzut de la o oarecare înălțime, ceea ce justifică turul de orizont al panoramei care include cerul, munții și pădurile văzute în depărtare. Sunetele evocă elemente de viață și prosperitate. Între păduri și cîmpii sînt așezări omenești înfloritoare și libere, înzestrate cu turme numeroase.

Sugestiile tabloului sînt completate apoi cu noul element care intră în scenă: *slobozenia*. Ea este „o copilă bălăioară, cu cosițe lungi și aurite”, care „se giuca cu un arc destins”. Imaginea aparține din nou recuzitei basmelor, evocînd o Ileana Cosinzeana, dar semnificația acordată ei se complică alegoric. *Copila* reprezintă de fapt libertatea, iar inocentul ei joc, pacea. Imaginea, dragă cercetătorului entuziast al folclorului (cf. studiul *Poezia populară*), capătă sensurile speciale conferite de gînditorul pașoptist. Întîlnim aici de fapt idealul înalt de libertate și demnitate națională pentru care au luptat scriitorii democrați în jurul anului 1848. *Slobozenia* pentru Alecu Russo este dublă: națională, *neatîrnarea moșiei*, respectiv suveranitatea României ca stat independent, și socială, *legea așezată prin învoirea tuturor și la care toți deopotrivă se supun*. Acest din urmă sens al libertății exprimă perfect gîndi-

<sup>1</sup> Tudor Vianu. *Arta prozatorilor români*. București, Editura contemporană, 1941, p. 41.



rea social-politică a pașoptistului, inspirat de *contractul social* rousseauist, de mistica socială romantică (*legea, icoana dreptății dumnezeiești*), dar mai ales de idealurile revoluției burgheze, de egalitate și dreptate, garantate de un stat situat în afara claselor. Dacă aceste principii nu sînt respectate, dacă legea nu există sau există numai pentru unii, *slobozenia a perit, lumea se împarte în săraci și bogați, în stăpîni și robi*. Iată deci proclamată necesitatea ordinii și solidarității interne a națiunii, idee tipică celui care, la 1855, lupta pentru realizarea Unirii Principatelor. Alecu Russo, democrat burghez, nu numai că este convins de justetea și eficacitatea practică a acestor principii, dar face din ele și motivul intern al evoluției istorice prezentate în *Cîntarea României*. Epocile fericite ale poporului nostru sînt cele cînd *legea* este respectată, epocile tragice, cînd ea este nesocotită, prin asuprire socială, războaie sau apăsarea jugului turcesc. Toate aceste idei sînt dezvoltate în alte versete (mai ales 17), dar ele se află în germene aici. Versetul următor, privitor la ordinea instaurată de romani, clarifică opinia scriitorului: „volnicia domnește ca mai înainte (*n.n.*: epoca dacă), dar nu aceea volnicie pruncă, floare plăpîndă a pustietății, ci slobozenia cea bărbată și luminoasă...”

Revenind la textul nostru, subliniem încă o dată că prima apariție a acestui concept central al gândirii lui Russo este alegorică. Libertatea jucîndu-se într-o *pajiște* apare un element la fel de firesc și *intrinsec* al peisajului contemplat, ca și *armăsarii*, mai înainte, în *rariște*. Ultimul sens, ca și strălucirea imagistică, ar fi lipsit în cazul apariției conceptului ca atare. Procedul urmărește deci un anumit efect artistic, iar pe de altă parte apropie din nou pe Russo de estetica clasică, care apela frecvent la alegorie.

Odată apărută și slobozenia, tabloul de ansamblu s-a încheiat. Apare acum comentatorul care glosează pe marginea decorului și a personajului încă mut. De fapt Russo nu dezvoltă niciodată un epic imparțial, ci mereu aprins de pasiunea sa mistuitoare. Victoriile românilor mai tîrziu vor fi evocate cu o bucurie explozivă, iar suferințele cu gemete de durere. Este aici o neînfrînare a sentimentelor, specific romantică, o confesiune dramatică, întretăiată de mari gesturi retorice, prin care publicul este invitat direct să participe la tumultul scenic. Retorica clasică este înlocuită acum de cea romantică. Apar numeroase fraze exclamative, interrogative, cu o suspendare dramatică a răspunsului. Sobrietatea evocării peisajului de la început dispare cînd tabloul e traversat de pasiunile oamenilor. Comentarul la imaginea slobozeniei („Ferice de oamenii din cîmpie...”) este de natură mai mult intelectuală, de explicitare a celor deja spuse, și de aceea păstrează încă un ton moderat. Un al doilea tip de comentariu, cel strict afectiv, aprinde însă textul, cum vom vedea, pînă la incandescență. Ambele exprimă perfect latura de moralist și, dacă se poate spune astfel, de eseist, a scriitorului și, prin pasiunea cu care sînt mînuite, rămîn o sursă fundamentală a înaltei valori artistice a paginilor sale.

Tot în legătură cu comentarul discutat, este interesant de remarcat că sfîrșitul său marchează un nou ecou al mentalității populare, un fel de împăcare cu moartea cunoscută probabil de Russo din folclor, ca și ideea, aparținînd și bunului sînt popular, dar și gândirii scriitorului, încadrată mai tîrziu de Ibrăileanu în tradiționalismul moldovean (*Spiritul critic în cultura română*), ideea continuității vieții individului, respectiv a mentalității, idealurilor și aspira-



țiilor sale, în generațiile următoare: „iar viața trecea lină ca un vis; și când ajungea pe om nevoile bătrâneților și moartea, el se ducea, zicînd: „mi-am trăit zilele“ și era sigur că viața lui se va prelungi în copii și moștenirea lui...”

Astfel se încheie ceea ce am putea numi prima parte a textului. Pînă acum a fost evocată vîrsta de aur, epoca aflată parcă înafara istoriei și a timpului, într-o imobilitate a fericirii depline. Partea a doua este marcată de ritmul trepidant al evenimentelor, de suferințele și victoriile istoriei.

Ele încep aici și vor continua, cu alternări de lumină și întuneric, pînă spre sfîrșitul *Cîntării României*.

Începutul noii epoci este marcat net de conjuncția adversativă *dar*, opunînd frazele precedente celor care se ivesc acum. Morfologic, schimbarea este vizibilă prin trecerea de la imperfectul calm și egal al verbelor primei părți la prezentul dramatic, scrîșnit, al verbelor din partea a doua.

Ca și prima parte, a doua se deschide printr-un tablou de ansamblu. Este de fapt același peisaj de pînă acum, dar tulburat, contorsionat parcă de un duh al răului. *Aerul, cerul, cîmpia, munții* rămîn elemente centrale ale panoramei, însă însoțite de alte calificări: „Dar iată aerul se tulbură... ceriul cel limpede se îmbrobodește cu nori întunecoși... un nor de prav învăluie cîmpia și ascunde munții...” Norii cerului sînt simetrici cu norul de praf de pe pămînt, creînd o atmosferă de spaimă surdă, nelămurită. Imaginile auditive sînt și ele aceleași dar nu armonioase și sugerînd prosperitate, ci stridente, înfricoșătoare, sugerînd teroarea și măcelul războiului. Este o tehnică remarcabilă la Russo de alterare a liniilor tabloului prin tușe cu negru. Se utilizează cuvinte apropiate semantic sau chiar *sinonime*, dar cu sens inferior: *dobitoace* după *turme*, din prima parte, *caî* după *armăsari*; *urlă* după *mugind*, sau se determină cu complementele modale semnificative aceleași predicate: *nechează jalnic*. În fine repetiția verbului *se învîrtesc*, determinarea *temporală* din *noptile vijălioase*, contribuie la crearea aceleiași atmosfere.

Intervine însă acum un element nou: în locul personajului alegoric mut apare un personaj real și dinamic, omul în luptă. Apariția în scenă a omului și deci a istoriei este însoțită de tumultul bătăliilor: „mulțime de glasuri se aud strigînd”. Imaginile sonore nu mai aparțin lumii animale, ci oamenilor: *glasuri*. Sensul vag al strigătelor (același verb impersonal *se aud*) este acum explicat printr-o succesiune de termeni: *primejdii, nădejde, izbîndă, perdere, turbare, deznădejduire*. Primul termen este general, al doilea și al treilea au un sens pozitiv, ultimele trei au un sens negativ. Fiecare categorie este construită în intensitate ascendentă. Termenii aparțin unui lexic poetic romantic, exprimînd stări sufletești extreme, uneori explozive. Retorismul acestor cuvinte superlative, strigate auditoriului, ca și tehnica succesiunii antitetice și ascendente, sînt procedee poetice specific romantice, de grandilocvență hugoliană, așa cum nu o dată apar la Russo, Bălcescu, Heliade-Rădulescu și alții.

O nouă indicație regizorală marchează o scurtă pauză scenică „... vîntul suflă și norul se împrăștie puțin... Doamne, fă-ți milă!... Se vede amestecul unei bătălii...”. Norul de praf și norii de pe cer sînt împrăștiați numai atît cît să permită privitorului să deslușească evenimentele. Deodată imaginea no-



rului devine pasibilă de o interpretare simbolică; norul care ascunde scriitorului evenimentele trecute nu este oare istoria însăși, timpul acumulat secole întregi, care face imposibilă sau neclară omului de azi percepția evenimentelor de atunci? Este adevărat, contextul nu sprijină decisiv sensul simbolic al imaginii, dar îl face totuși posibil. Și apoi această imagine este centrală în textul analizat. În prima parte, imaginile vizuale, evocate de imperfectul predicatelor, par mai mult *deduse* decât *privite* ca atare. În partea a doua, unde totul este perceput direct, prin sugestia timpului prezent al verbelor, există numai imagini auditive și abia când norul este sfîșiat de vînt *vedem* *bătălia*, și atunci neclar, ca prin ceață. Norul acesta nu se împrăstie însă niciodată în *Cîntarea României*, viziunea scriitorului este totdeauna fragmentară, indistinctă, incompletă. Russo nu vede ansamblul unor fapte, ci colțuri izolate ale acestuia, din care încearcă parcă reconstituirea întregului. Nu numai emoția gîtuie glasul poetului, ci și limitele fatale ale percepției. Russo nu sfîșie cortina istoriei, ci aruncă doar cîte o privire, printr-o întîmplătoare spărtură a acesteia.

Înainte de a relata ce-a văzut, îngrozit, scriitorul imploră: „Doamne, fă-ți milă!” Exclamație romantică, tipică pașoptiștilor care îmbinau într-un fel de mistică socială, *mesianică* cum o numește G. Călinescu<sup>1</sup>, lupta democratică pentru drepturile poporului cu credința în Dumnezeu și rolul său providențial în istorie. Artistul, deși revoluționar militant, intuiește intențiile divine și conduce mulțimea spre ele. Aceste concepții nu le întîlnim numai la Russo, ci și la un spirit atît de radical în opiniile politice ca Bălcescu.

Verbul *se vede* răspunde precedentului *se aude* și deschide seria imaginilor vizuale. În același timp, el răspunde interjecției *iată* de la începutul părții a doua, indicînd amîndouă prezența scriitorului-regizor, care atrage atenția spectatorilor asupra unor aspecte ale piesei. Alecu Russo care în prima parte părea a vedea totul de sus s-a apropiat acum de obiectiv, a intrat parcă pe cîmpul de bătaie și se amestecă, îngrozit și fascinat, printre luptătorii pe care-i observă însă prin aceeași ceață. Cititorul, la rîndul lui, este absorbit în istorie și condus de povestitor direct în cîmpul de bătaie.

Prima impresie este de ansamblu, redată printr-un abstract al calității, *amestecul unei bătaii*. Dușmanii care se înfruntă nu sînt numiți direct, ci, din nou, printr-o evocare generală, indicați prin pronumele demonstrativ *cei* și prin sinecdoca *pepturi goale*, care indică trupurile neacoperite de pavăză ale luptătorilor daci. Sinecdoca este, de altfel, procedeul general de evocare a romanilor și dacilor: *fier* (materialul pentru armă), *săgeata*, *pavăza* (armă izolată pentru întreaga tehnică de luptă); *carne*, *pepturi* (pars pro tota) etc. Seria termenilor sinecdotici este dispusă riguros, în grupe duale despărțite de puncte de suspensie. Fiecare grup este constituit din cei doi termeni legați printr-un verb dinamic, care indică raportul acțiune-reacțiune dintre ei: *săgeata alunecă pe pavăză*, *paloșul... taie în carnea vie*, *pepturi goale... se pleacă sabiei*, *pepturile goale / se izbesc / de pavezile*, *capetele descoperite / se izbesc / de coifurile*. Dispoziția termenilor creează o tensiune permanentă,

<sup>1</sup> G. Călinescu. *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*. București, 1941, p. 167—187.



sugerînd violența extremă a unei lupte pe viață și pe moarte. Pe de altă parte, consecvența procedului diferențiază precis categoriile luptătorilor. Prezența sau lipsa echipamentului militar nu deosebește numai două tehnici de luptă ci și două civilizații, două popoare cu concepții și moduri de viață opuse. Romanii luptă metodic, cu o tactică perfecționată, protejați și ajutați de arme complete și eficace. Dacii își apără țara cu pieptul gol, fără arme și strategie înaltă, cu o vitejie înnscută și cu violența disperării. Rigoarei se opune explozia temperamentală, civilizației rafinate, setea de libertate și sacrificiul eroic al unui popor „primitiv”, dar de o noblețe cel puțin egală. Iată un exemplu de bogăția conotațiilor acestor serii antinomice.

Slobozenia, *copila bălăioară* din prima parte, este apărută cu prețul vieții. Înfrîngerea smulge acest strigăt: *țara slobodă a pierit!*“

Russo nu condamnă atacul roman, dar inima sa e alături de daci, pentru că vede în ei apărătorii pămîntului strămoșesc și al libertății, adică exemplare ideale ale unei acțiuni și ale unor idealuri glorificate de pașoptiști. Istoricul constată însă imparțial o „turnantă” a istoriei, iar patriotul, după ce plînge îndurerat înfrîngerea eroilor, observă cu satisfacție amestecul acestor două rase atît de nobile din care rezultă un nou popor, poporul român. Tensiunea luptei este amplificată de comentarul afectiv al scriitorului. Acesta este un martor îndurerat, un dac ce-și ascunde fața în mâini, să nu vadă dezastrul, doar un strigăt îi sfîșie pieptul. Comentarul se infiltrează în narațiune prin substratul ei afectiv permanent, dar devine vizibil treptat: *inimile slăbesc*, nu mai este o relatare a celor văzute, ci o explicare a lor; *fug*, o constatare gîtuită de durere, ajunsă la paroxism în *țara slobodă a pierit* și în imperativul *stați*, prin care Russo intervine direct în bătălie, ca o căpetenie dacă ce-și îmbărbătează trupele gata de a se lăsa cuprinse de panică. Comentarul următor *izbinda-i în mîinile domnului* aparține dacului și pașoptistului. Din nou urmează relatarea luptei, dar ultimele două fraze sînt incomplete, substantivele *pavezile* și *coifurile* sînt lipsite de determinanții firești, ceea ce lasă tabloul neterminat, într-o suspensie terifiantă. Finalul tragic al luptei nu este spus, ci numai sugerat.

Actul al treilea începe aproape fără pauză. Din elementele de peisaj a rămas numai cîmpia și numai locul bătăliei. Russo întonează un cîntec funebru cu mijloace din nou clasice. După imaginile arcurilor și steagurilor sfărîmate apare o nouă alegorie: „un cușciug mare-mare se rădică și o pară grozavă înflorează ceriul”.

Urmează ultima relatare a martorului ocular, care explică apariția flăcărilor: ele dovedesc jertfele ambelor popoare. Imaginea, amintind parcă scene hugoliene, un fel de tablou vibrant al sfîrșitului piesei, atestă la Russo simțul grandiosului: „învinși și învingători cad în genunchi, și la lumina flăcării își dau dreapta și se iau în brațe”. Un gest ritual, simbolic, al unor luptători care înțeleg parcă sensul istoriei.

Încet-încet se lasă cortina, comentatorul se depărtează de scenă și revine în epoca spectatorilor, a mijlocului secolului al XIX-lea. Comentarul nu mai aparține unui dac, ci istoricului, care constată nașterea poporului român, în imagini poetice. El se adresează direct țării, cu emoție: „țară binecuvîntată... tu fusăși altariul rudirii crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea, a slobo-



zeniei cu puterea". Termenii antinomici mai apar o dată, dar pentru a crea noua sinteză.

Ultimele cuvinte ale comentariului — epilog — sting luminile rampei: „Astfel povestesc bătrînii" Spectacolul s-a sfîrșit.

Diferitele procedee analizate trebuie subordonate unui procedeu general întrebuintat în toată *Cîntarea României* și accidental și în alte scrieri. Este vorba de tehnica versetului, cunoscută în Psalmii biblici, dar utilizată cu mare succes de unii scriitori preromantici francezi, Lamennais mai ales<sup>1</sup>. Versetele ritmează proza și o segmentează în unități distincte, asemănătoare strofelor sau versurilor din poezie. Nu există o despărțire în strofe, pauzele dintre „versuri" sînt marcate prin puncte de suspensie, nu există rimă, în schimb este păstrat ritmul. Acesta nu funcționează pe o schemă metrică fixă, ci fiecare verset are un ritm diferit sau, uneori, nici un ritm, dar cadența generală a fluxului verbal asigură o linie melodică neîntreruptă, ca și în poemele în proză.

Punctele de suspensie despart unitățile ritmice și dau impresia rostirii lor gîtuite de emoție. Aceste unități se organizează apoi într-un fel de strofe, care încep cu cuvinte cu majusculă. Prima strofă evocă peisajul pașnic inițial, a doua și a treia cuprind comentariile lui Russo la perioada respectivă, a patra, a cincea, a șasea și a șaptea strofă descriu cîmpul de bătălie, iar a opta strofă cuprinde împăcarea finală, după care urmează scurta frază de încheiere. Dacă renunțăm la numerotarea separată a unor unități formate din fraze izolate (2, 5, 6), topindu-le în contextul lor imediat, și dacă, prin aceasta unificăm firesc strofele 1—3 și 4—7, se obține exact împărțirea textului în 3 mari strofe, ca niște acte distincte ale unui spectacol. Tehnica versetului contribuie, astfel, la construcția riguroasă a textului și sprijină interpretarea pe care i-o dădusem inițial, în funcție de conținut.

Unitățile ritmice sînt construite adesea pe tipare metrice evidente: iambi: *în vremea veche*; dactili: *cerul era limpede*; îmbinare de iambi și dactili: *păduri tinere umbreau dealurile*; succesiuni de iambi, amfibrahi și peoni III: *Departa pe cîmpie se văd arcuiri zdrobite, fișii de steaguri, apoi un cușciug mare-mare se rădică și o pară grozavă înflorează cerul*". Schema metrică a ultimului exemplu este următoarea:

√ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ / | √ √ | √ √ | √ √ || √ √ |  
 √ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ √ || √ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ √ |

Observăm că și succesiunea numărului de silabe pe unități (=propoziții) este regulată: 14(+5), 13,13.

Melodia este asigurată și prin construirea unor unități ritmice cu un număr egal sau aproximativ egal de silabe, indiferent de ritmul acestora. Alternează

<sup>1</sup> Alecu Russo se apropie de Lamennais prin numeroase aspecte stilistice: abundența propozițiilor exclamative, adresarea directă la cititor, cadențarea frazelor, construirea lor, excesiv, prin juxtapunere și coordonare copulativă (conj. și), imprecizia evocării, ceea ce acordă un caracter vizionar imaginilor etc. *Paroles d'un croyant* și chiar *Le livre du peuple* utilizează însă aceste procedee în scopuri etice și religioase, creînd un fel sermon romantic, nu o lucrare istorică și patriotică, așa cum e *Cîntarea României*.



astfel, încă de la început, fraze scurte de 5—7 silabe cu cele lungi de 11—15 silabe: în vremea veche (5) de demult, demult (5) ceriul era limpede (7), soarele strălucea ca un fecior tânăr (12), păduri tinere umbreau dealurile (11), turmele tinere s-auzeau mugind de departe (15). etc.

În partea întâi a textului predomină frazele lungi, cu o cadență largă, bogată, proprii evocării unor vremuri pașnice. Partea a doua cuprinde mai multe fraze scurte, nervoase, incisive, proprii descrierii unui câmp de bătălie. Observăm și o schimbare de tempo acum, totul se accelerează, uneori dramatic ca în acest crescendo obținut prin succesiunea unor unități cu număr din ce în ce mai mic de silabe: „săgeata alunecă pe pavăză și paloșul cu două ascuțite taie în carne vie (29) ... dar pepturile goale stau împotriva (12) ... se luptă cu furie (7) ... se plec sabiei (5) ... inimile slăbesc (6) ... fug (1)“.

Fragmentul, analizat de noi, din *Cîntarea României*, atestă calitățile artistice remarcabile ale lui Alecu Russo. Ideile și procedeele literare utilizate pentru exprimarea lor îl atașează momentului 1848. Scriitor democrat, el luptă cu fervoare pentru renașterea națională a poporului său. Opera de artă e un mijloc puternic de-a ajunge la sufletul amorțit al acestuia și de-al smulge inerteiei. Stilul său este de aceea retoric, concentrîndu-și forțele pentru trezirea unor emoții intense. Ca și mulți alți scriitori ai epocii, Russo îmbină elementele clasice cu cele preromantice și romantice într-o sinteză originală. Fără a fi un spirit de tranziție, pentru că Russo este structural romantic, arta sa cultivă procedee clasice atunci cînd acestea sînt necesare. Tumultul romantic este uneori strunit de simțul clasic al măsurii, dar, de-obicei, izbucnește cu o impetuoșitate irepresibilă. Și tocmai aceasta, ca și în frescele lui Delacroix, devine sursa fundamentală a valorilor plastice izbutite de Alecu Russo.

În ciuda unor anumite rezerve pe care ni le provoacă astăzi retorismul uneori excesiv al acestor pagini, ele constituie totuși scrierea cea mai realizată artistic a romantismului fervent, profetic, în literatura română.

AL. ODOBESCU

PSEUDOKINEGETICOS<sup>1</sup>

Ψευδο-κινηγετικός — *Epistolă scrisă cu gînd să fie precuvîntare la cartea Manualul vîntătorului* — a fost publicată în 1874, atunci cînd Odobescu se afla în cele mai depline puteri creatoare, la vîrsta de patruzeci de ani<sup>2</sup>. Acest

<sup>1</sup> Al. Odobescu. *Opere*. Vol. II, Editura pentru literatură și artă, 1955, ediția îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, p. 128—131.

<sup>2</sup> v. Tudor Vianu. *Al. Odobescu în Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 67—126.



*Fals tratat de vânătoare* este un eseu artistic ce ia drept pretext și punct de pornire o carte cu caracter oarecum tehnic, *Manualul vânătorului*, alcătuită de C. C. Cornescu, unul dintre prietenii scriitorului. Cornescu însuși pare a fi fost un intelectual trecut prin școala clasicistă, lucru ce se poate deduce din unele aluzii la artă și literatură strecurate în cartea sa. Plecînd, probabil, de la această constatare, Odobescu scrie, în loc de prefață, o carte „în opozițiune fățișă” cu *Manualul vânătorului* — după cum singur ne spune în scrisoarea către C. C. Cornescu:

„...pe cînd tu, în fine, studiai cu luare aminte caracterele fizice și etice ale celor mai obicinuite subiecte însuflețite de vânătoare, eu, ca un nevînător ce sînt, m-am apucat să colind răstîmpii și spațiile căutînd cu ochii, cu auzul și cu inima priveliști, răsunete și emoțiuni vînătorești.

Colindînd m-am rătăcit și iată-mă abia acum ajuns din fantastica-mi călătorie, cu un sac așa de îngreuiat de tot felul de petice și de surcele, adunate de pretutindeni, încît nu mai cutez, Doamne ferește! nici chiar eu însumi să-l arunc în spinarea *Manualului* tău. Am luat deci pretențioasa hotărîre a le deserta într-un volum deosebit, ce-l voi tipări pe seama lor, și care, sub un titlu pedantic și arhaic spunînd vînătorilor numai lucruri ce sînt de prisos artei lor, va întocmi un fel de *Fals tractat de vânătoare*, *Ψευδοκυνηγετικός*, în opoziție fățișă cu *Manualul* tău, care, deși mai scurt, este însă, fără îndoială, cu mult mai folositor celor care vor învețe ceva cu temei”.

De fapt, în ciuda tonului glumeț și a modestiei — afișate în scrisoarea adresată lui C. Cornescu — Odobescu urmărea, ca și Lessing<sup>1</sup>, în *Laocoon — sau despre limitele dintre artele plastice și poezie* (1766), operă studiată îndeaproape de scriitorul român<sup>2</sup>, să dea o lucrare, unde, imbinînd *dulcele cu utilul* (*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando, pariterque monendo* = *Toată aprobarea o capătă acela care întrunește folosul cu plăcerea / Desfătînd pre cititor și instruindu-l totdeodată*, Horațiu, *Ars poetica*, r. 313—44 — citatul este reprodus la începutul lui *Pseudokinegeticos*, op. cit., p. 126), să fie instructiv și atrăgător totodată.

Însă deosebirea dintre *Laocoon* și *Pseudokinegeticos* este mare, cel puțin ca finalitate. În timp ce scriitorul german își propune demonstrarea unor teze cu privire la originea poeziei și a artelor plastice, „Odobescu rămîne — cum spune Tudor Vianu — și aici istoric și artist, un spirit atent la singularitatea operelor și la valoarea lor expresivă. Lunga lui rătăcire pe urmele aceluiași motiv artistic nu vrea să dovedească nici o teză generală. Ea este pentru el un simplu pretext pentru a se desfăta prin evocarea unei mari varietăți de opere ale tuturor artelor și timpurilor, în care se oglindește una din formele vigoarei și sensibilității omului<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781), scriitor, critic și dramaturg german care prin lucrările sale, în special *Dramaturgia din Hamburg* (1767—69), s-a opus influenței franceze și a determinat un curent nou, național, în literatura germană. El însuși compune piese de teatru de mare prestigiu, precum: *Nathan cel înțelept* (1779), *Minna von Barnhelm* (1763), *Emilia Galotti* (1772).

<sup>2</sup> v. *Opere*. Vol. II, ed. cit., p. 264—269.

<sup>3</sup> Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 113.



Paragraful pe care l-am ales pentru analiza noastră face parte din primul capitol al lucrării, acela în care scriitorul, după ce declină competența sa în ale vânătorii, afirmă totuși că în copilărie a fost și el în Arcadia: *Et in Arcadia ego*<sup>1</sup>. Într-adevăr, în anii copilăriei și ai adolescenței, Odobescu a avut prilejul să cutreiere Bărăganul tămadăienilor. Pe drumul care duce spre Călărași, dincolo de Fundulea, se afla moșia Călăreți, proprietate a polcovnicului Ioan Odobescu. Acolo scriitorul va fi petrecut, nu odată, în desfătări cinegetice. Într-o scrisoare adresată mamei sale, Catinca Odobescu, povestește călătoria, de la Călăreți la Balta Albă, prin inima Bărăganului<sup>2</sup>. Ca în cazul tuturor marilor artiști ai cuvântului, imaginile fixate în copilărie s-au impus cu doesebită forță conștiinței scriitorului și au înflorit într-una din paginile cele mai frumoase din literatura noastră în care e descrisă cîmpia Bărăganului. Cu echilibru și detașare clasică, ochiul surprinde și fixează ca pe o pînză „acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subț arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți cu mii de minarele, în palate cu mii de încintări“. Pe acest fundal se perindă căruțele cu covergi de rogojină ale tămadăienilor, urmărind cîrdurile de dropioi. În prim plan se detașează, în treacăt, figuri din vechime, precum „răposatul Caraiman, veselul și priceputul staroste al vânătorilor tămadăieni“, vestit prin aceea că putea să înghită multe vedre de vin, „iscusitul moș Vlad“, cel cu ochi ager, încît, primul putea zări „creștetul delicat al dropiei mișcînd printre fulgii coliliei“, sau Gheorghe Giantă, care cu pușca lui ruginită ochea mult mai bine decît posesorul unei carabine ghintuite. Memoria arheologului înregistrează mai întîi acele movile uriașe, „a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății“, profilate la orizont ca niște mușuroaie de cîrțiță. Locurile călcate sînt indicate cu plăcerea filologului de a pune în relief sonoritatea poetică a toponimelor: „movila Neacșului de pe malul Ialomitei“, „movila Vulturului din preajma Borcei“, „la Paicu în gura Bărăganului“, „la Cornățele în miezul lui“, „la Rădana“, „la Renciu“, unele descompuse etimologic: „coliba unchiașului *mărunt*, căruia-i duce acum *dorul* Bărăganul întreg“ (așezarea de la *Dormărunt*, unde se zice că un unchiaș ținea cîrciumă pentru vînători) etc. În constituirea tabloului de natură, și aici ca și în alte părți<sup>3</sup>, Odobescu acordă un mare rol elementelor acustice, notînd cu finețe ecourile din sufletul călătorului: „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului; din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturei“. „... Singure, stelele nopții se uită de pe cer la dînșii; ei aud cu urechile toată acea nenumărată lume de insecte ce se strecoară prin ierburi, țiuind, scîțîind, fluierînd, șuerînd, și toate

<sup>1</sup> Epigraf la celebrul tablou *Păstorii Arcadiei*, al pictorului francez Nicolas Poussin (1594—1665), destinat să indice o fericire efemeră și regretul de a o fi pierdut.

<sup>2</sup> cf. Al. Odobescu. *Pagini regăsite*. E.P.L., 1965, p. 63.

<sup>3</sup> v. Tudor Vianu. *Despre stil și artă literară*, op. cit. p. 143.



acele mii de glasuri se-nalță cu răsunet potolit în tăria nopții, se limpezesc în aerul ei răcoros și leagănă în somnie auzul lor aromit.“

Este foarte adevărat că într-o asemenea descriere — mai ales în latura ei acustică — se simte influența lui Gogol, cu stepa lui rusească, din *Taras Bulba* — spre pildă — din care cităm un pasaj, altul decât cel pus între ghilimele de Odobescu:

„Muzica zilei se stinge pe nesimțite și în locul ei se naște alta. Popîndăii tărcăți ieșeau din găurile lor și se așezau pe lăbuțele dinapoi și umpleau cîmpul de șuerături. Tîrîitul greierilor se auzea tot mai tare. Uneori venea de departe, de pe apele vreunui lac pierdut în stepă, cîte un strigăt de lebădă și tremura în văzduh, risipindu-se în clinchete argintii“. (În N. V. Gogol, *Opere*, vol. II, 1955, p. 48. traducere română făcută de Al. O. Teodoreanu). Ce are a face însă? Peisajul nostru se vede, muzica Bărăganului, în noapte, se aude. Cu atît mai mult cu cît, cu fin umor, scriitorul român mărturisește sursa, aruncînd totodată și o înțepătură la adresa celor care — adaptînd în românește *Revizorul* lui Gogol — l-au deformat în chip grosolan<sup>1</sup>.

Cu aceste zise, ne-am apropiat de trăsătura cea mai caracteristică a peisagistului Odobescu: stilizarea livrească în linia generală a eseului artistic din care e scos pasajul. Cărturarul e prezent în tablou nu numai cu amintirile sale din copilărie, ci cu rafturile bibliotecii. Faptul că a străbătut cîndva Bărăganul cu pușca în mînă, i-a amintit de adagiul latin *Et in Arcadia ego*, lungile șiruri de cocore, „brîne șerpuiunde“ pe cerul nopții de toamnă, îl fac să se gîndească la „grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge răstriștea“, în *Infernul* lui Dante, Francesca da Rimini, prilej cu care citează din memorie patru versuri — din *Divina comedie*; iar odihna de peste noapte a vîntătorului îi inspiră o pastişă după două versuri din *Zburătorul* lui Eliade:

Dar chiar și în căruță, vînatul obosește  
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.<sup>2</sup>

Dacă mai adăugăm și referințele la propria-i persoană, de felul: „căci mie unuia, dacă cumva mi-a plăcut vînătoare, apoi au fost tocmai din acelea în care picioarele și mîinile au mai puțin de lucrat“, făcute cu umor și fină autoironie, observăm că Odobescu anticipă modalitatea peisagistică a lui Hogaș, însă fără propensiunea spre sălbatic și primitiv pe care o aflăm la scriitorul moldovean, ci într-un chip stilizat, prin aducerea tabloului naturii în salon sau în bibliotecă.

<sup>1</sup> Versiunea românească a celebrei comedii a lui Gogol fusese făcută de Petre Grădișteanu. În aprecierile sale, Odobescu se întâlnește cu Eminescu cel care recenza spectacolul pus în scenă de teatrul din Iași (v. „*Curierul de Iași*“, *Revista teatrală* din 28 noiembrie și 24 decembrie 1876).

<sup>2</sup> În originalul lui Eliade:

Dar cîmpul și argeaua cîmpeanul ostenește  
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.



Încă de la apariția cărții, unul dintre recenzenții cei mai autorizați, care nu era altul decât Mihai Eminescu, observa „limba curată și farmecul noutății. O mulțime de cuvinte și forme idiomatice, pînă acum scrise prea puțin sau de fel, dar a căror origine este limba poporului nostru, fac cartea prețioasă și din punct de vedere lexical”<sup>1</sup>.

Într-adevăr, ceea ce izbește la prima vedere, și în acest scurt pasaj, este lexicul și — în genere — expresiile populare. Oricît de mare ar fi cantitatea de cuvinte și expresii populare în scrisul celui care — cu atîta dreptate — combătea latinismul și ironiza cu atîta vervă dicționarul lui Massim și Laurian<sup>2</sup>, susținînd ca „forma cuvintelor să fie aceea pe care a consfințit-o uzul (consuetudinea) și natura (logica firească) a limbii”, stilul lui nu are un caracter popular, ci unul savant, căutat, de loc spontan, cu toate că de un farmec deosebit, amintind pe acela al lui George Gălinescu, de mai tîrziu. Luat în ansamblu, tabloul lexical al limbii lui Al. Odobescu, considerat chiar și după acest scurt fragment în care se descrie cîmpia Bărăganului, se caracterizează prin alăturarea termenilor populari sau arhaici de neologisme, precum: unde *diafane*, lupte *amoroase*, învățături *doctrinarii*, despreț *superb*, regule *tehnice*, petreceri *cinegetice*, în principiu trebuie să aibă dreptate, nestatornicul *ocean*, răsare *hidos*, *divinul* Dante, *grațioasa imagine* a stolului, plăcerile *inteligente*, cîne *dresat*, încîntătoare *descripțiune*, minunatul *romanț* (=roman) etc.

Sînt apoi, în scrisul lui Odobescu, destul de frecvente formațiile în decalco neologistic, cele mai multe detașate pe fondul limbii comune, unele neconfirmate de evoluția ulterioară a ei, de felul: „*Dar însă și eu am crezut*”; „*sau cînd aceștia, primăvara, se întetesc... sau cînd, toamna, ei duc turmele de pui*”<sup>3</sup>. Cu aceasta este cazul să discutăm sintaxa frazei la Al. Odobescu, așa cum ea se constituie în fragmentul de față.

Trăsătura dominantă a stilului lui Al. Odobescu, constînd în bogăția arborescentă a subordonatelor, încatenate pe cîte una sau mai multe principale, o întîlnim și în acest fragment din *Pseudokinegeticos*. Astfel în fraza:

„Din copilărie și eu am trăit între tămădăienii, vînători de dropii din baștină<sup>I</sup> / , cari neam de neamul lor au rătăcit prin Bărăgan, pitulați în căruțele lor acoperite cu covergi de rogojină<sup>1</sup> / și, mînînd în pas alene gloabele lor de călușei, au dat roată, ore, zile și luni întregi, împrejurul falnicilor dropioi<sup>2</sup> / — cărora ei le zic *mitropoliți*<sup>a</sup> / , sau cînd aceștia, primăvara, se întetesc în lupte amoroase<sup>b</sup> / , sau cînd toamna, ei duc turmele de pui<sup>c</sup> / să pască țarinile întelenite “.

Se poate observa cum din trunchiul principalei I se dezvoltă atributivele I și 2, „iradiate” din cuvîntul cu loc central în frază, *tămădăienii*, cum apoi din

<sup>1</sup> „Convorbiri literare” din 1 aprilie 1875.

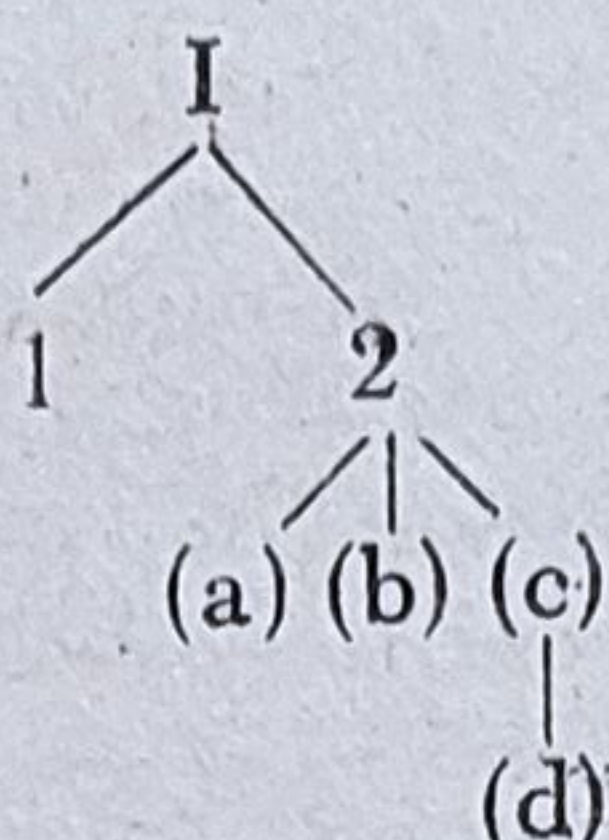
<sup>2</sup> v. pamfletul „Prandiulu Academicu, Mercuri, XV septembrie MMDCIX, V.C.”. În *Opere*, vol. I, ed. cit., p. 297—298 și *Reviziunea Dicționarului Academiei*, Ibid. p. 313.

<sup>3</sup> A se compara ultimul exemplu cu horatienele:

Nunc decet *aut* viridi nitidum caput impedire myrto  
Aut flore, terrae quem ferunt solutae (*Ode* IV, 9, 10).

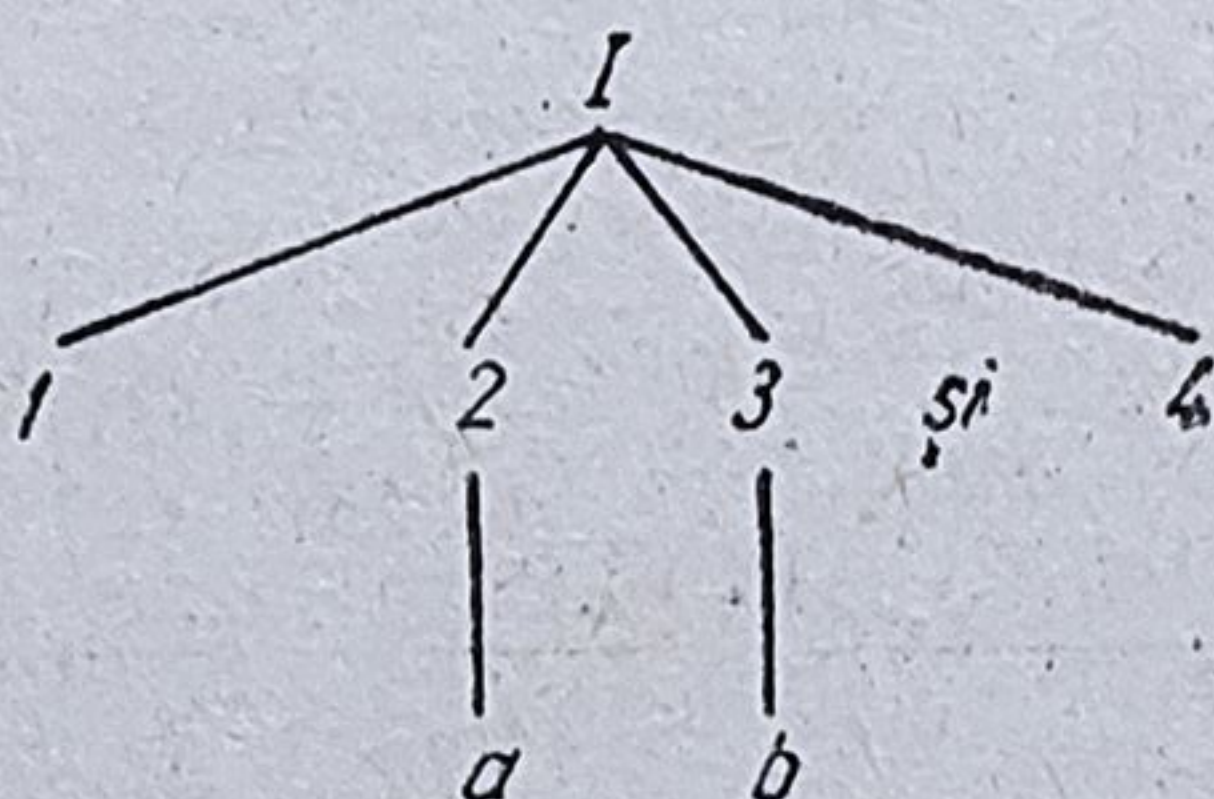


atributiva 2 derivă atributiva intercalată *a*, temporarele disjunctive *b* și *c* și cum din *c* răsare finala *d*, după schema:



Arborescența atributivă — predominantă în subordonarea frazei lui Odo-bescu — e încă mai bogată în fraza următoare: „Eu n-am uitat nici pe răpo-satul Caraiman, veselul și priceputul staroste al vânătorilor tămădăieni<sup>1</sup>, / carele putea / să înghiță în largele sale pîntece atîtea vedre cît și o butie de la Dealul Mare<sup>1</sup> /, nici pe iscusitul moș Vlad<sup>1</sup> /, în căruța căruia ai adormit tu adesea<sup>2</sup> /, pe cînd el, cu ochi de vulpe, zărea creștetul delicat al dropiei mișcînd printre fulgii coliliei<sup>a</sup> /, nici pe bietul Gheorghe Giantă<sup>1</sup>, / cel care, cu o rugină de pușcă<sup>3</sup> / pe care orice vîntor ar fi azvîrlit-o în gunoi<sup>b</sup> /, nimerea mai bine de-cît altul cu o carabină ghintuită<sup>3</sup> /, și care, pe mine, nemernicul, m-a adus de multe ori cu vînat, la conacul de amiazi<sup>4</sup> /.

Aici trebuie văzut că cele patru atributive ale principalei se dezvoltă din cele trei componente directe ale regentei exprimate prin sintagme atributive, la rîndul lor: *nici pe răposatul Caraiman, veselul și priceputul staroste al vînă-torilor tămădăieni, nici pe iscusitul moș Vlad, nici pe bietul Gheorghe Giantă*. Atributiva 2 naște subordonata de concomitență temporală *a*, iar cea de-a 3-a pe subordonată atributivă *b*, ca în schema:



Introducerea subordonatelor prin *care*, *cînd* și mai ales corelațiile *nici . . . nici, sau . . . sau*, așezate simetric în anumite puncte ale frazei, servesc arborescența discursului și-i conferă o coloratură clasică. În aceeași ordine se produce dislo-carea membrilor propoziției principale.

Luete împreună, cele două fraze, s-ar putea spune că de fapt a doua este un atribut al primei. Relatarea se produce concentric, analitic. Mai întîi scriitorul dă relații despre obiceiurile tămădăienilor, în general, care — vînători de baș-tină fiind — *au rătăcit* cu căruțele lor prin Bărăgan și *au dat roată* dropiilor în diferite anotimpuri, așa cum *i-a cunoscut* el în copilărie. În a doua frază, rela-



tarea devine mai amănunțită: Autorul pomenește numele și caracterizează pe unii dintre acești tătădăieni, precum *Caraiman* cel care putea să înghiță multe vedre de vin, iscusitul moș Vasile care zărea de departe creștetul dropiei și *Gheorghe Giantă* care nimerea cu ruginita lui pușcă mai bine decât altul. Trebuie observat, de asemenea, că în prima frază — așa cum am arătat cu sublinierile făcute în parafraza noastră — predicatele sînt exprimate prin verbe la perfectul compus, ca spre a indica fapte la care scriitorul a fost martor cîndva, în copilărie, acum vînătoarea și rătăcirile prin Bărăgan nemaifiind o preocupare a lui, ci numai o amintire plăcută: *Et in Arcadio ego*; în timp ce în a doua frază predicatele sînt exprimate prin imperfect ca spre a sugera fenomenul repetat. Alte citări și analize de construcții nu mai sînt necesare spre a demonstra bogăția ramificației subordonării — în special a celei atributive — la Odobescu<sup>1</sup>. Umanist, crescut la școala clasicismului latin, scriitorul se complăce în a compune *disociativ* și *parantetic* perioadele. „Obstacolele”, create anume, nu sînt însă de natură să împiedice înțelegerea și dezvoltarea armonioasă a frazei. Dimpotrivă. Fraza lui Odobescu se desfășoară în valuri succesive de arabescuri, asemenea unui brocart somptuos. Scriitorul are un debit lent, nezorit, lăsîndu-se furat — ca într-o cozerie plăcută — de cele mai neașteptate asociații de idei, solicitat de o multitudine de aspecte, cadențînd însă discursul său în ample simetrii, de natură să încînte ochiul și auzul cititorului. Constatarea că ne aflăm în fața unui stil savant — făcută de multă vreme în cazul lui Odobescu<sup>2</sup> — se impune de îndată.

Deși, cum s-a putut observa, prozatorul se sprijină pe un vocabular precumpănitor popular, Odobescu se deosebește fundamental de un Creangă ori Sadoveanu. Limba și stilul lui se constituie din elemente însușite pe calea culturii, fie acestea autohtone sau străine. Limba lui Odobescu dă impresia de *căutat* și chiar de o ușoară convenție academizantă, fericită însă ca realizare artistică. Ea poate avea chiar și un caracter „oral”, însă nu în sens popular — cu toată bogăția lexicală și paremiologică de pe alocuri — ci în sens de *cozerie* de salon, operă a unui spirit de rară mobilitate și finețe intelectuală. Înainte de Odobescu, Bălcescu este acela (și, într-o măsură mai mică, mai puțin supravegheat din punctul de vedere al corectitudinii exprimării Eliade) care folosea perioada savantă, deși în alte scopuri decât cele ale efectelor digresiunilor eseistice, direcționată mai mult spre elevația mesianică, revoluționară. Însă pe toți îi precede — de fapt — Miron Costin, primul care a încercat — și a izbutit în mare măsură — să confere frazei românești înmlădierea clasică.

**Bibliografie:** Tudor Vianu. *Arta prozatorilor români*. 1941, p. 143—150; *Despre stil și artă literară*. Editura tineretului, 1964; *Studii de literatură română*. Editura didactică și pedagogică, p. 17—126.

<sup>1</sup> v. Tudor Vianu. *Observații asupra limbii și stilului A. I. Odobescu*, în: *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, 1964, p. 109—149.

<sup>2</sup> Tudor Vianu. *Arta prozatorilor români*. Editura Contemporană, 1941, p. 143—150.



B. P. HASDEU

DUDUCA MAMUCA

Din memoriile unui student

Situat la începutul nuvelei, fragmentul citat notează declanșarea intrigii care va angaja pe Toderiță (naratorul), baronul von R., Maria și poloneza Victoria, într-un strălucitor cadru frivol. Ca într-o comedie clasică, Toderiță și-asumă cu bună știință rolul intrigantului lipsit de scrupule, baronul este îndrăgostitul naiv, dar sincer, în ciuda aventurilor galante precedente, Maria (Mamuca) este ingenua care cade în plasa mîrșavului intrigant, iar Victoria, cocota rafinată care încearcă să-și păstreze amantul efemer, dar eșuează în fața farmecului superior al inocenței. Schema epică este ultrafrecventă în teatrul clasic, personajele sînt convenționale, iar desfășurarea intrigii cu totul previzibilă. Interesul artistic al acestei uluitoare nuvele rezidă însă în capacitatea ei de-a uni cadrul clasic, cu un scăpărător joc al replicilor debitate de un personaj tipic romantic și cu parodiarea amîndorura de către un spirit artistic lucid, modern prin excelență. Sinteza pare imposibilă avînd în vedere mai ales data redactării nuvelei și totuși lectura oricărei pagini din opera vastă a lui Hasdeu dă impresia unui romantic care nu începe în romantism și tinde cu toate puterile către sintezele geniului, eliberat de orice școală de gîndire sau artă.

Ca Molière și Beaumarchais, Hasdeu utilizează limbajul pentru caracterizarea personajelor, dar și pentru crearea comicului, prin jocuri de cuvinte, aluzii, imagini insolite, întrebuițări eronate de termeni, asociații de termeni „științifici” cu alții populari sau argotici.

Baronul von R. vorbește despre *mademoiselle* Marie și la o propunere a lui Toderiță, exclamă *Parbleu!* Finlandez de origine, „cel mai bogat și cel mai urît student” al Universității este un snob încîntat de persoana și rangul său. Hasdeu știe să muleze jargonul heteroclit al saloanelor, unde ruși, nemți și leși vorbesc franceza, pe osatura personajului. Franțuzismele baronului sînt ridicole, vădind înfumurare seacă, pe cînd ale lui Toderiță au farmecul mimetismului ironic. Acesta pronunță *Quelle idee, à propos, cadeau* numai în conversația cu baronul și, în restul nuvelei, cu Victoria. În dialogul cu latinisantul și prețiosul semidocț Aleșchin-Uho va vorbi cu o falsă gravitate academică, față de impostorul doctor Tucia va utiliza aluzii transparente, iar la prînzul doamnei Anica P., gazda sa și mama Duducăi Mamuca, va flutura

<sup>1</sup> *Scrieri literare, morale și politice*. Vol. I. București. Fundația pentru literatură și artă, 1937, p. 98—102.

Nuvela a fost publicată în revista lui Hasdeu, „Din Moldova”, Iași în 1862, la cinci ani după sosirea autorului în Moldova și republicată în 1863 sub titlul *Micuța*, cu unele pasaje licențioase atenuate datorită procesului de presă care i se intentase autorului în legătură cu ele.



paradoxul strălucitor. Mimetismul verbal creează o aparență grotescă, derutantă, perfect potrivită intrigantului scăpărînd de vervă, dar este și un fericit prilej de satiră socială pentru Hasdeu, autorul celor *Trei crai de la răsărit*. Un an după apariția *Mamucăi*, Hasdeu scoate foaia satirică *Aghiuță*, iar pe coperta variantei *Micuța* se află indicația „Povești d'a lui Aghiuță”. Inspirată de anii studenției în Rusia, numele viza de fapt tipuri și situații ale realităților ieșene pe care scriitorii moldoveni le satirizaseră și mai înainte. Pusă sub semnul lui Aghiuță, satira lui Hasdeu se integrează stilului comic precaragialesc de la „cînticelele” și piesele lui Alecsandri, *Fiziologia provincialului*, de C. Negruzzi, *Filozofia vistului*, de Kogălniceanu, pînă la *Copiii de pe natură* ale lui Iacob Negruzzi și cultul anecdotei de la „Junimea”, stil vizibil și într-o puzderie de „foițe”, majoritatea efemere, printre care *Aghiuță* se va întîlni cu *Nichipercea* (1861—1864) lui N. T. Orășanu și, mai tîrziu, cu *Calendarul Claponului* (1878) al lui Caragiale. Toate acestea cultivau mai ales comicul verbal, jocul de cuvinte și aluzia din care se vor naște viitoarele „miticisme”. Personajele comice și situațiile comice erau destul de elementare; șarjele lui Alecsandri erau gustate în epocă pentru transparența lor, azi însă ele par adesea simple improvizații, de un comic facil, în care „invenția” nu depășește tiparele genului.

Pe fundalul tradițiilor comice românești, *Duduca Mamuca* se reliefează în mod deosebit. S-a făcut prea rar<sup>1</sup> apropierea între Hasdeu și Caragiale și nu s-a subliniat îndeajuns cît de caragialesți sînt temele și procedeele primului. Cu 35 de ani înaintea *Momentelor* și aproape 20 de ani înaintea marilor comedii ale lui Caragiale, tînărul Hasdeu întreprinde o necruțătoare satiră a burgheziei, vizînd toate imposturile și ticurile ei. Sub raportul *inteligenței* comice, a lucidității și *creației* comice în sensul producerii de tipuri și situații inedite, numai Hasdeu poate sta alături de Caragiale în literatura română a genului comic.

Nuvela progresează cu vioiciune, în ciuda intrigii previzibile, datorită strălucirii verbale a replicilor, realizate nu prin supralicitarea imaginilor, ci prin insolitul asociațiilor. Limba scrierilor lui Hasdeu este simplă și fluentă, fără culoarea epocii și, observată pe cuvinte și sintagme, fără culoare în genere; niciodată el nu *crează* cuvinte și nu utilizează forme rare, dialectale sau arhaice, ca Rabelais sau Creangă. Este suficientă însă ciocnirea a două replici pentru ca aceste fraze să iradieze cele mai vii tonuri. Ritmul și fantezia răspunsurilor la întrebarea cea mai banală dau impresia unei germinații comice nesfîrșite, scriitorul exultă parcă la auzul ripostelor sale, care își transmit reciproc un fel de electricitate comică, păstrîndu-și însă, paradoxal, perfectă rigoare aparentă.

Cînd feldeșul îl întreabă dacă-i place Maria, Toderiță răspunde: „Cum vrei să-mi placă o copilă, un ce nedezvoltat, necopt, neformat, nematur, ne-deplin, nesfîrșit, nepractic, nepragmatic... *ça fait pitié!*” Cascada sinonimelor dă impresia de continuitate infinită; iată însă că ea este retezată brusc cu un galicism ironic, de parcă Toderiță, neconvins de eficacitatea răspun-

<sup>1</sup> Cf. observația rapidă a lui Silviu Iosifescu. *Proza umoristică română*. Vol. I., E.P.L., 1965 p. 138.



sului, în ciuda dimensiunilor lui, ar apela pentru siguranță la jargonul familiar interlocutorului. Jocul de cuvinte este frecvent: „nu numai că o (slujnica) ține, dar încă ține prea mult la ea”; „— Pentru o vorbă de cinci minute, domnule NN. — Binevoii, domnule, peste cinci minute“. Este cultivată, foarte des, aluzia erotică. Alături de răspunsul citat mai sus, explicația oferită prietenului: „Tu înțelegi amice, greutatea poziției în care mă aflam“. Calamburul țîșnește și din tensiunea creată între termenii repartizați în membrii diferiți ai frazei: „Află că Stepanov a căpătat un gust foarte estetic, de când i-a murit femeia, care era modelul uriciunii: *les extrémités se touchent*“ „un ideal sublim îmbrobodit într-un real urît“. Ironiile la adresa nasului baronului sînt aruncate neglijent, ca apartouri lipsite de importanță; „Nu ești frumos (*c'est peu dire!*) și deci, pentru a plăcea...“. Hasdeu realizează însă și un comic verbal savant, pe care nu-l va utiliza, precum celelalte, Caragiale, și pentru care va trebui să așteptăm, cu excepția unor polemici ocazionale, pana lui G. Călinescu, peste aproape o sută de ani. Citatul erudit, expresia tehnică sînt întrebuințate de Toderiță cu dezinvoltura tineretii, dar și cu o secretă satisfacție în fața lipsei de reacții a interlocutorului incult sau depășit în rapiditatea asociațiilor. Cucerirea fulgerătoare a Frosei este sugerată prin dictonul *veni, vidi, vici*, după care Toderiță simte nevoia să explice „mai pe lung vorbind“ (!), prin referințe juridice: „mi-am însușit *jus servitutis quae in faciendo consistit* asupra Frosei“, sperînd „că voi căpăta în curînd și *jus prescriptionis*...“ Cînd îi încolțește în minte gîndul de-a o seduce el pe Mamuca și numai după aceea de-a i-o transmite baronului, Toderiță apelează la „teoria probabilității“ pentru calcularea timpului necesar, după care recunoaște deficiențele planului din punctul de vedere al randamentului: „Aceasta nu prea se potrivește cu principiile juridice utilitare ale lui Bentham: vreau să creez o școală a parte“. Tînărul frivol nu-și uită lecturile în nici un moment, dînd impresia unei febrilități egale în munca științifică și în intrigile saloanelor. Savantul coboară în salon pentru a se recrea, dar menține acolo ritmul frenetic și climatul intelectual care îi este propriu, fără pedanterie, conștient de limitele exersării lor. În același timp, mimînd optica superficială a invitațiilor, el ironizează tipul de erudit catedratic și țepăn, opunîndu-i voluptatea mondenității interimare. Hasdeu realizează astfel turul de forță de-a suprapune mai multe imagini și de-a se păstra detașat și liber de toate. Savantul, intrigantul, satiricul, și vom vedea, romanticul, sînt măștile unui actor care găsește și timpul să facă cu ochiul publicului. Este aici nu numai un procedeu de realizare a comicului, verbal și de caracter, ci și, lucru extrem de important, o *concepție regizorală*. Nuvela, în ansamblul ei, ca și pe fragmente, este scenică, la fel ca și schițele lui Caragiale. Textul este o suită de dialoguri întrerupte numai de indicații regizorale și de aparteurile intrigantului, ca în comediile clasice. În răgazul cît e singur pe scenă, acesta se apleacă spre public și rostește confidențial: „Ne-am sărutat, și R., departe de-a ghici pe buzele mele vicleana îmbrățișare a lui Iuda, ieși...“, „Bre!“ da încet mai trece timpul..., „sau „Uită-te mă rog! Să mă necăjesc eu...“. Nu lipsesc indicațiile regizorale clasice: „Fedor s-a închinat și a ieșit“, Ana și Mamuca îl așteaptă la masă „cu șervetele pe



genunchi" iar la o gafă intenționată, prima, „lîngă care ședeam, m-a pișcat de genunchi". Alături de acestea întîlnim însă indicații care exprimă *atitudinea* regizorului față de personaje și de actori, printre care apare și el, ca actor de prima mînă. Iată-l pe regizor prezentîndu-și actorii, ca în teatrul modern: „... Fedor — așa se numea feciorul meu". Iată și un comentariu scurt, ca un gest de plictiseală în fața publicului: „Rușii se închină chiar cînd dorm!". Cînd gafează, actorul se întoarce la public și zîmbește pentru a-și arăta intenția: „Întrebarea mea a fost pronunțată cu o naivitate perfectă". Actorul nu ia în serios personajul pe care-l joacă, îl prezintă ca pe o convenție nu ca pe o îngrozitoare eminență cenușie. Trucurile sînt făcute vizibil și intriga ironizată înainte de-a se produce. Comedia este savuroasă nu numai prin virtuțile sale interne, ci și prin felul în care este montat spectacolul. Nu întîlnim aici o parodie, ci numai o distanțare de text și de rol, în spiritul spectatorului modern, care nu mai poate lua în serios pățaniile baronilor și grizetelor de acum un veac. Această concepție regizorală în declanșarea comicului îl arată pe Hasdeu ca un neașteptat precursor al teatrului modern, într-un mod pe care nu l-a realizat nici Caragiale. Comicul lui Hasdeu, în general mai puțin rafinat decît cel al lui Caragiale, are însă o dimensiune care lipsește celuilalt, aflat și el aproape de teatrul modern, dar în cu totul alt plan.

Același efect este obținut și prin utilizarea silogismului. Hasdeu îl va mîni polemic în apărarea la procesul intentat nuvelei, dar cu și mai multă strălucire în viitoarele articole din *Traian*, unde își va anihila adversarii cu aceeași rigoare logică precum Maiorescu la „Convorbiri literare". Deocamdată scriitorul exersează silogismul aparent impecabil, dar viciat inițial printr-o premisă falsă, ceea ce produce concluzii abracadabranțe: „Gustu-i subiectiv, gustul se află în noi și prin urmare iepurile d-voastră e curcan pentru mine, de vreme ce subiectul meu simte în acest minut un gust curcănesc!"

Nu numai în limbaj se găsesc valori caragialești, ci și în diverse teme și personaje. Episodul Stepanov-Frosa amintește de Alecsandri și *Au mai pățit-o și alții* de C. Negruzzi, dar prefigurează scene de încornorare din Caragiale, după cum Ana și Mamuca sînt surori bune ale cuplului Veta-Zița — din *O noapte furtunoasă*. Mica burghezie conformistă dar cu apetituri frivole ridicole este satirizată de Hasdeu fără milă. Nuvela abundă în situații erotice, comice, uneori pînă la grotesc, autorul producînd detalii savuroase despre „curajul" Emiliei, avansurile Anei, amintirile camerelor în care a locuit Toderiță etc. Femeile, burgheze, cocote, slujnice, bătrîne, sînt văzute de Hasdeu exclusiv în căutarea amorului, practicîndu-l ca și bărbații de altfel, ca o acuplare întîmplătoare și efemeră, voluptate în sine, indiferentă de partener. Incultura, mimetismul social, pretențiile, care vor cunoaște satira lui Caragiale, nu sînt urmărite de Hasdeu (deși nimeni n-ar putea lăuda inteligența Anei) pe care-l interesează, ca obiect comic, numai libertinajul. Manevrelor lui Toderiță amintesc de intrigile și ferverile amoroase din *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, iar întreaga atmosferă a nuvelei evocă un *laissez-aller* al moravurilor erotice, mai curînd rod al lecturilor autorului despre Directoratul francez, decît al observației directe a realității. Sînt desigur și ecouri



ale erosului romantic, mai ales în ceea ce privește figura lui Toderiță, încărcată de o fascinație byroniană, menită a anihila orice rezistență a femeilor, ca și la personajele lui Pușkin sau Lermontov<sup>1</sup>. În ciuda livrescului, însă, direcția socială a satirei lui Hasdeu este neîndoioasă și dacă fragmentul citat nu este foarte convingător, practicile lui Tucia sau Aleșchin-Uho, lumea saloanelor, nulitatea profesorilor universitari, vizibile în restul nuvelei, sînt aspecte prea bine cunoscute ale realității secolului al XIX-lea românesc (Titu Maiorescu și V. Alexandrescu-Urechea sînt vizați direct, sub masca unor nume de împrumut).

Ar fi de menționat și unele personaje secundare, ca Fedor și Cati, servitorii lui Toderiță și, respectiv, Ana. Comedia clasică a produs două modele de valeți: tonți și încurcă-lume sau intriganți, ghidîndu-și stăpîinii în situațiile cele mai confuze. Hasdeu utilizează prima variantă, în scurta ironizare a lui Fedor și mai ales a lui Cati. Prostia protagonistelor care-l consideră pe Toderiță, ba „poet“, ba „învățat“ este concurată numai de tembelismul slujnicei care nu poate ieși din tiparul confuz al unor fraze inutil enunțate ca subordonate („că acesta...“, „că învățații...“) și găsește, de două ori, că tăcerea unui interlocutor este răspunsul la o replică anterioară. Tembelismul și mai înaintat al lui Fedor va fi ironizat într-un dialog... curat caragialesc (cf. *Căldură mare!*) în alt pasaj al nuvelei: „— Tu, prostule, du-te în ulița Lopuhin, caută casa cu Nr. 86, întreabă pe doamna Victoria Przikszevska, dă-i în mîină auzi: în mîină, această scrisoare, și așteaptă răspunsul. Ce ți-am spus? — Că-s prost. — Adevărat. S'apoi? — Că să mă duc în ulița Lopuhin. — Minunat! mai departe? — Să caut casa cu nr. 68. — 86, gogomanule. — 86, cuconășule. Și ce să mai face? — Să-ntreb pe doamna Chiftoria Sieșieska... etc.“

Mai rămîne de semnalat componenta romantică a personajului Toderiță, „eroul“ nuvelei, mai mult încă, singurul personaj cu densitate specifică, restul pîrînd simple marionete mînuite de el. Amoralismul și sarcasmul său provin din arsenalul *damnatului byronian*. El își poate permite orice, pentru că participă la iresponsabilitatea și impunisabilitatea geniului. Replicile sale sînt de zece ori mai ample (și substanțiale!) decît ale partenerilor, care nu au decît meritul anodin de-a le incita. Ceva din concepția romantică a geniului, creator universal asemeni unui demiurg, străbate și aici. Toderiță creează și desface o întreagă lume amoroasă cu atotputernicia geniului. Intrigile lui sînt perfecte și rotunde, funcționînd ca niște legi necontestate într-o lume perfect închisă. Cinismul, teribilismul, ironiile perpetue sînt și ele ale romantismului, întrunind *witz*-ul german și sarcasmul byronian.

*Duduca Mamuca* este, astfel, o adevărată capodoperă a prozei comice românești, cu valori surprinzător de moderne, cu mult peste genul minor al unor pagini licențioase și facile, așa cum pe nedrept o consideră și astăzi încă unii cititori prea grăbiți.

<sup>1</sup> G. Călinescu (*Istoria literaturii române* p. 328) observă: „eroul este un „roué“ de tradiție franceză“, dar „peste spiritul libertin se aruncă un vîl romantic“. Nu se remarcă însă și spiritul parodic, modern, al povestirii.



## ION CREANGĂ

POVESTEA LUI STAN PĂȚITUL<sup>1</sup>

Ceea ce surprinde la diferite lecturi pe cititorul avizat al basmelor lui Creangă este, mai înainte de orice, *realismul* lor, caracterul de nuvelă (în înțelesul vechi al cuvântului) din viața țărănească de altădată. Ceea ce în *Amintiri* scriitorul povestește așa-zicînd, în plan real poate fi găsit în *Povești*, laolaltă cu fabulosul. Din acest punct de vedere *Povestea lui Stan Pățitul* este una din bucățile cele mai caracteristice.

„Povestea” se desfășoară, la început, în pagini de curată nuvelă. E vorba de un flăcău „stătut”, pe care îl chema Stan, zis și Ipate, trecut de treizeci de ani. „Nemernicind” el pe la unii și pe la alții, încă din copilărie, izbutise acum a-și închipui o avere, stare foarte asemănătoare cu a oricărui gospodar din Humulești, bunăoară: o căsuță, „puține parale, cîteva oi, un car cu boi și o vacușoară cu lapte”. În această situație, ca oricare om de la țară, Stan, flăcăul, se gîndește să se însoare. Însă Stan e un bărbat „chitit”, se hotărăște greu; însurătoarea devenind o adevărată problemă, la această vîrstă și în mediul țărănesc. Situația e tot atît de tipică, de obișnuită, cît și comentariul povestitorului, de o extraordinară oralitate: un torent de vocabule, exclamații și gesturi, care ne face să uităm cu desăvîrșire că ne aflăm în basm:

„Și ba s-a însura la toamnă, ba la iarnă, ba la primăvară, ba la vară, ba iar la toamnă, ba vremea trece, flăcăul începe și el a se trece, mergînd tot înainte cu burlăcia, și însurătoarea rămînea baltă. Și apoi este o vorbă: că pînă la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20—25 îl însoară alții; de la 25—30 îl însoară o babă, iar de la 30 de ani înainte numai dracu-i vine de hac”.

I-a fost dat lui Stan să-și mai rotunjească averea și să-și împlinească și această ultimă dorință, însurătoarea cu o fată cum se cade, în urma unui fel de pact cu diavolul. S-ar zice că e vorba de vechiul motiv faustic, dacă lucrurile n-ar căpăta în versiunea lui Creangă o interpretare țărănească, profund originală și locală. Întîmplarea lui Stan ar voi parcă să ilustreze cunoscutul proverb: „Fă-te frate cu dracul pînă treci puntea”. Ori, după cum reiese din dialogul dintre Stan și Chirică, dracul deghizat:

„— Da știi c-ai chitit-o bine, măi Chirică? Tot cu draci ești tu, bine zic eu.

— Apoi, dă, stăpîne, în ziua de azi, dacă nu-i fi și cu draci oleacă, apoi cică te fură sfinții, și iar nu-i bine”.

Elementul de basm, în *Povestea lui Stan Pățitul*, e minim și constă numai în seceratul miraculos al lui Chirică, ca și în operația chirurgicală asupra nevestei lui Stan, căreia același Chirică trebuia să-i extragă coasta de drac prisoselnică. Însă, după cum în *Ivan Turbincă* Dumnezeu și Sfîntul Petre

<sup>1</sup> Ion Creangă. *Opere*, prefată și glosar de G. Călinescu, E.S.P.L.A., 1953, p. 166—186.



sînt coborîți cu umor pe pămînt, în chip de moșnegi oarecari, și, după cum în aceeași poveste, ca și în *Dănilă Prepeleac*, dracii sînt făcuți să sufere ome-nește, și în *Stan Pățitul* dracul e văduvit de puterile lui, umanizat. Dracul cel mic și fără experiență tremură de frig, e hămesit de foame, nu știe cum să îndeplinească porunca Tartorului și mănîncă bucata de mămăligă pusă de Stan pe o teșitură de copac. Trebuind să ispășească această greșeală de neiertat, Chirică-dracul vine să se bage argat la Stan, pe trei ani. Apariția lui la poarta gospodarului e o scenă din viața cotidiană a satului:

„— Țibă, Hurmuz! Na, Balan! Nea, Zuzan! Dați-vă-n lături cotarle! . . . Da cine ești tu măi țică? Și ce cauți pe aici, spaima cîinilor?

— De unde să fiu bădică? Ia, sînt și eu un băiet sărman și vreau să intru la stăpîn“.

Ajutat de Chirică, Stan își sporește averile. Povestitorul le înșiră cu plăcere de perfect cunoscător, în totală contradicție cu economia basmului popular autentic, care nu are în vedere niciodată amănunte de ordin gospodăresc. Torentul de vorbe — ca la Rabelais — constituie o altă sursă a farmecului oralității:

„Ce garduri streșinite cu spini, de mai nici vîntul nu putea răzbate printre ele! Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci; perdele pentru oi, poieți pentru păsări, cotețe pentru porci, sîsiac pentru păpușoi, hambare pentru grîu, și cîte alte lucruri de gospodărie, făcute de mîna lui Chirică, cît ai bate din palme!“

Venind vorba de însurătoare, dialogul dintre stăpîn și slugă e cu totul în firea lucrurilor:

„Stăpîne, să nu bănuiești, da am să zic și eu o vorbă: de ce nu te însori? Ca mîine pomîine te-i trezi că ai îmbătrînit și nu-ți rămîne nici un urmaș. După viață este și moarte. De unde știi ce se întîmplă, ferească Dumnezeu! și-atunci, cui rămîne atîta avere?

— Ce vorbești tu, măi Chirică? Dacă nu mă am însurat eu cînd am fost de însurat, apoi la vremea asta ți-ai găsit să mă însor? Pe semne vrei să-și facă dracul rîs de mine . . .

— Da ia lasă-mă la pîrdalnicul, stăpîne, că-i spăria oamenii cu vorbele d-tale. Nu te mai face așa de bătrîn, că doar nu ți-i vremea trecută . . .“

O dată însurat, Stan urma să încerce fidelitatea soției ce se dovedește a fi destul de firavă, deși avea — aleasă fiind de Chiriac — numai o singură coastă de drac, și nu trei, cum au cele mai multe. Deghizat de diabolica lui slugă, Stan merge la baba mijlocitoare. Aceasta e rea din cale afară, ca toate babele din poveștile lui Creangă, e un „tălpoi de babă“, capabilă de lucruri îngrozitoare. Pe ea o va lua Chirică, drept simbrie pentru cei trei ani de slujbă, căci Scaraoschi îi atrăsese atenția că trebuie întărită una din tăpile șubrede ale iadului. Personajul se definește cu o claritate extraordinară prin oralitatea limbajului. Luînd din mîna lui Stan punga cu bani, spre a mijloci întîlnirea cu propria-i nevastă, baba se bate cu mîna peste gură, mimează greutatea întreprinderii, se caină că-i plesnește obrazul de rușine și, ipocrită, promite numai pe jumătate:

„— Om bun, mîncă-te-ar puricii, să te mănînce! . . . Eu știu ce vrea să zică durerea de inimă, bat-o pîrdalnicul s-o bată! . . . Nu știu, zău, cum a sta



și asta, îmi plesnește obrazul de rușine, cînd gîndesc cum am să mă înfățoșez înaintea femeii celeia cu vorbe de acestea... Mă duc și eu într-un noroc, să vedem, și de-oi putea face ceva, bine de bine, iară de nu, mi-i crede și d-ta, că știu cum se fac de greu trebile acestea și rar le scoatem la capăt“.

Uimitoare rămîne și aici, ca peste tot în opera lui Creangă, oralitatea povestitorului însuși. Ca și în *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă*, iluzia realității țărănești este întărită și întreținută tot timpul de verva, jovialitatea și umorul povestitorului, care se adresează cititorului ca unui spectator, de pe o scenă imaginară.

Cuvintele-gest și expresiile populare din graiul viu nu sînt atît de „regionale“ pe cît s-ar crede, pentru că scriitorul nu a copiat vorbirea humuleștenilor ci, prin geniul său, a selectat materialul verbal și l-a ordonat în contexte menite a sugera viața autentică; ele se impun de la sine, fără dicționar, înțelegerii cititorului. Cuvintele și expresiile oralității cotidiene, care apar în această scriere a lui Creangă — ca de altfel și în toată opera sa — sînt, în marea lor majoritate, perfect inteligibile, chiar în afara contextului. Aceasta se datorește faptului că expresiile verbale predomină și că ele circulă, de regulă, pe întregul spațiu locuit de români. În cele din urmă, opera lui Creangă însuși a contribuit la reîmprospătarea lor în limba română.<sup>1</sup>

Tot așa, proverbele și zicalele. Scriitorului îi lipsește facultatea de a caracteriza personaje și situații *cu cuvintele lui* și apelează totdeauna la sacul fără fund, la arsenalul lingvistic și paremiologic pe care îl are la îndemînă, grație unei memorii din cale afară de prodigioase și a unei erudiții în materie, cu totul ieșite din comun. Astfel, pentru a arăta cum omul harnic, așezat la casa sa, precum Stan, prinde oarecare avere, zice: *Vorba ceia: și piatra prinde mușchi, dacă șede mult într-un loc*. Situația omului căruia i s-a urît cu bur-lăcia: *Vorba cîntecului: De urît mă duc de-acasă / Și urîtul nu mă lasă. / De urît să fug în lume / Urîtul fuge cu mine*. La vîrsta lui, matură, Stan se gîndește la neajunsurile căsătoriei cu o femeie capricioasă. Există și pentru această împrejurare o zicală, comentată de povestitor cu umor echivoc: *Unia zic așa — că femeia-i sac fără fund. Ce-a mai fi și asta? Este și o vorbă referitoare la însurătoarea flăcăilor tomnatici: că pînă la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20—25 îl însoară alții; de la 25—30 îl însoară o babă, iar de la 30 înainte numai dracu-i vine de hac*. După plecarea lui Stan cu carul de lemn din pădure s-a stîrnit un vifor cu lapoviță: *Mînia lui Dumnezeu era afară; să nu scoți un cîne din casă...* Referitor la aspectul firav al lui Chirică-dracul, venit să se bage argat, Stan se exprimă tot printr-o zicală: *Apoi bine-a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui, dar numai dracul știe de cînd îi...* Un „cioflingar“, rătăcit cîndva prin sat, e caracterizat tot printr-o „vorbă“ cunoscută de toată lumea: *Cu antereu de canavață / Ce se ține numa-n ață, / Și cu nădragi de Anglie / Petece pe el o mie*. În modul acesta Stan reeditează opinia lui Ștefan a Petrei Ciubotariul despre surtucari: *Logofete brînză-n cui / Lapte acru-n călimări / Chiu și vai prin buzunări*. Gos-

<sup>1</sup> Sadoveanu a fost acela care a descoperit o mulțime de cuvinte din vocabularul special al lui Creangă la cealaltă extremitate a țării, dincolo de munții Apuseni, la Oradea și propunea editarea operelor marelui povestitor fără nici un glosar. (V. Pe o ediție nouă a lui Creangă, *Mărturisiri*, 1960, p. 162—163).



podarul abia l-a putut scoate pe Chirică din gura cînilor: *Vorba ceea: aș veni la voi, dar mi-e rușine de cîni*. Pe seama numelui stăpînului — cu care se ia la întrecere din cimilituri, chip de a-și pune la încercare istețimea — dracul — argat are la îndemînă un *cîntec* nu mai puțin generic, vechi de cînd lumea: *Ipate care dă oca pe spate / Și face cu mîna să-i mai aducă una*. La rîndul lui, Stan propune lui Chirică o cimilitură de tot pitorescul: *Lată peste lată, peste lată — îmbujorată, peste îmbujorată — crăcănată, peste crăcănată — măciulie, peste măciulie — limpezeală, peste limpezeală — gălbăneală și peste gălbăneală — huduleț*, atît de hermetică în formularea ei metaforică, încît n-ar putea fi dezlegată nici chiar de un drac împelițat. Toată lumea de la țară știe însă — de la o anumită vîrstă — că e vorba de facerea mămăligii și Creangă își oferă plăcerea de a o împărtăși cărturarilor orășeni. Însă un fapt rămîne evident deocamdată: Nu e nevoie să consultăm măcar o culegere de folclor pentru ca să ne dăm seama că proverbele și zicalele de mai sus, ca și altele, *nu sînt ale lui Creangă*. Povestitorul ia din bunul comun al limbii și înțelepciunii obștești ceea ce îi convine. Personal nu are — așa zicînd — un stil *individual* și *individualizator*. Prin el se exprimă de fapt un grup etnic, speța. În cazul povestitorului humuleștean, însă, avem de a face cu un exemplar de geniu, de loc anonim și impersonal, în modul cum cuvintele, expresiile populare, zicalele și proverbele sînt configurate în contextul povestirii. Numai materialul nu este al lui, edificiul operei îi aparține în întregime. Aici Creangă atinge chiar culmea originalității literaturii române și ar fi o greșală gravă, dacă am vedea îl el un „pasionat“ de folclor și în opera lui o culegere, măcar cît de cît. La toți clasicii noștri se poate vorbi de pasiunea și dragostea pentru folclor și limba populară, de influența populară exercitată în opera lor. La Creangă însă nu. Ar fi o tautologie, un fel de nonsens, un pleonasm să afirmi influența populară sau existența elementelor folclorice în opera humuleșteanului. El nu s-a *aplecat*, ca un intelectual, către popor ci, împreună cu personajele sale a răsărit din popor, indiferent la elementele constitutive ale operei sale, din lipsa termenului de comparație. Creangă lasă impresia netă că nici măcar nu face distincția, *livrescă*, între limbă, zicală, proverb, snoavă, poveste etc. Opera lui se înalță spontan — ca valul din apa mării — din toate aceste elemente confundate cu lumea țărănească însăși. În fond, expresiile, zicalele, proverbele, cimiliturile etc. devin componente ale mijlocului de comunicare care se cheamă limbaj în înțeles larg, și care, privit abstract, este un univers cu legi ascunse, un labirint în veșnică mișcare și metamorfoză, unde artistul trebuie să găsească firul Ariadnei în felul lui cel mai propriu. Și Creangă l-a descoperit în chip genial.

Stilist abundent, dar fără nici o urmă de încărcături greoaie, Creangă găsește întotdeauna expresia cea mai potrivită, cu o ușurință extraordinară, susținînd totul cu verva lui rustică, printr-o gesticulație care se ghicește din inflexiunile limbii, prin excelență vorbite, uneori chiar fără transmiterea unui conținut noțional anume, precum aceste expresii pantomimice: *dă...*, *Toate ca toate...*, *Ia...*, *Ei las...*, *Apoi dă...*, *Amu...*, *Da ia lasă-mă...*, *De colè pînă colè, hăt și bine* etc.

Creatorul *Poveștilor* și al *Amintirilor* nu numai povestește ci și *arată*, cuvintele deictice fiindu-i foarte caracteristice, în modul cum transpune artistic



specificul limbii române vorbite<sup>1</sup>. În aceeași ordine de idei, merită o atenție deosebită sintaxa frazei lui Creangă care contribuie — cum de altfel s-a observat de mai multe ori — poate cel mai mult la realizarea oralității. Ne mărginim la numai câteva exemple, extrase din povestirea de față. Astfel, foarte caracteristică stilului lui Creangă este introducerea principalei prin *numai ce*, principală precedată de obicei de subordonata temporală introdusă, la rîndul ei, prin iterativul *Și tot, Și cum, Și cînd* etc.:

„Și tot mai cercînd el ba ici, ba colea, înspre sară, *numai ce dă de o pîrtie...*“

„Și cum sta el pe gînduri, posomorît și bezmetic,  
*numai ce vede pe o teșitură un boț de mămăligă*“.

„Și cînd colo, *numai ce iată* că-l văzu dormind pe vîrful unei girezi“

„Și cum vorbeau ei, *numai ce iaca* și Chirică pe ușă“

Din aceeași categorie fac parte și exemplele:

„Și *numai iată* ce vede că se răped cîinii, să rupă omul nu altceva.  
„Și *unde nu* ți-o înșfăcă pe sus“.

Locuțiunile adverbiale, prezente și în alte texte decît exemplele de mai sus (*numai ce, numai ce iată, și unde nu* etc.), pun în relief intonația frazei și vultele subordonării, accentul de intensitate maximă căzînd întotdeauna pe ele.

Tot în vederea oralității, predicatul urmează a cădea sub accentul principal și se așază înaintea subiectului, care apare exprimat ca atare, prin pronume, deși normele limbii n-o cer numaidecît:

„În sfîrșit își iă *el* inima-n dinți și se duce la curte“

„Și așa trăiau *ei* de bine și se iubeau unul pe altul ca niște hulubași“.

„Ipate, ca cel cu grijă în spate, se frămîntă *el* cu mintea“

„Atunci odată încep *ele* a se boci“

Uneori propoziția exclamativă prezintă elipsa predicatului, înlocuită prin mimica povestitorului:

„Ipate, auzind acestea, părerea lui de bine!“

E de bănuir numaidecît că suplinirea predicatului se face prin o anume intonație asupra cuvîntului *părerea*, ca și printr-un gest semnificativ al povestitorului. Gestul povestitorului mai poate fi bănuir și în *parantezele* comunicării, paranteze care au întotdeauna caracterul unor determinări modale și sînt exprimate prin locuțiuni — zicale, ca în exemplul:

„Atunci Chirică, *nici una nici două*, scoate o funie cu care era încins, leagă bine gireada, *cum știe el*, o ia în spate și pe ici ță-i drumul“.

Mai sus remarcasem plăcerea lui Creangă de a înșira, într-o enumerație abundentă, inventarul gospodăriei lui Stan, însă fără o intenție descriptivistică

<sup>1</sup> Vezi pentru aceasta: Florica Dumitrescu. *Observations sur le système de déictiques de la langue roumaine (l'aspect synchronique du problème)*. În: „Recueil d'études roumaines“, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1959, p. 291—297.



propriu-zisă. Densitatea frazei și repeziciunea epică orală se mai realizează la dînsul și prin abundența verbală, ca în pasajul acesta, în al cărui final remarcăm din nou paranteza povestitorului:

„Unii [draci] *secerau*, alții *legau* snopi, alții *făceau* clăi și *sufiau* cu nările să se *usuce*, alții *cărau*, alții durau girezi<sup>1</sup>, *mă rog claca dracului era! ce să spun mai mult?*“

Sau ca în acesta:

„Și cînd *ajunse* [Stan] acasă, Chirică *treierase*, *vînturase*, *măcinase*; în sfîrșit, *puse* toate *trebile la cale*. Și Ispate, cînd *a văzut* și asta, *nu mai știa ce să zică*: mai că-i venea a crede că și el *are a face* cu dracul“.

Sau:

„Atunci Ipate odată mi ți-o *înșfăcă* de cozi, o *trîntește* la pămînt și o *ține* bine. Iară Chirică *începe a-i număra* coastele din stînga, zicînd una, două, trei; și cînd la a patra, *pune* dalta, *trîntește* cu ciocanul, o *apucă* cu cleștele și o *dă afară*. Apoi *așază* pielea la loc, *pune* el ce *pune* pe rană, și pe loc se *tămăduiește*“.

Povestea dă impresia că e spusă *acum*, dar și că *a fost spusă* de nenumărate ori înainte de a fi pusă pe hîrtie. Frazele au căpătat astfel rotunjime, cadență și alunecare clasică. De aceea ele se pot descompune în unități ritmice, precum începutul poveștii, făcut simplu prin intrare directă în subiect:

„Era odată un flăcău stătut pe care-l chema Stan.  
Și flăcăul acela din copilăria lui se trezise prin străini,  
fără să cunoască tată și mamă,  
și fără nici o rudă care să-l ocrotească și să-l ajute.  
Și ca băiet străin ce se găsea,  
nemernicind el de colo pînă colo pe la ușile oamenilor,  
de unde pînă unde,  
s-a oploșit de la o vreme într-un sat mare și frumos“.

Diferitele paragrafe constitutive ale poveștii sînt introduse prin formulele orale cunoscute. Dedesubtul *iterativelor* se bănuiește gesticulația povestitorului, mirarea din ochi, clătinarea din cap, arătarea cu degetul etc.:

„*Amu, într-una din zile . . . ; Și tot încercînd el ba ici, ba colea . . . ; Și cum sta el pe gînduri . . . ; În sfîrșit, ce spun ei, ce nu spun . . .*“ etc.

Aceleași paragrafe sînt apoi încheiate, rotunjite, prin alte formule, orale de asemenea, așa-numitele clausule, foarte caracteristice și acestea stilului lui Creangă. Ele constau adesea din cîte o „vorba ceia“ — din care am citat unele mai înainte — dar și din anume îmbinări de cuvinte, precum: „*. . . și cîte alte bazonii și năzbîtii de care iscodește și vrăjește dracul*“; „*. . . și din ziua în care s-a tocmit Chirică la Ipate, norocul îi curgea gîrlă din toate părțile*“; „*Acum văzuse Ipate ce poate Chirică, și-i era drag ca ochii din cap*“.

Așadar, nu numai frazele, dar narațiunea însăși se constituie din valuri ritmice, prin acele formule orale care deschid și închid fiecare flux și reflux epic. Prezența povestitorului în cadrul relatării este marcată stilistic chiar prin

<sup>1</sup> Transpunere în proză a unor ecouri dintr-un plugușor din Moldova de nord. Cîteva versuri povestesc despre niște secerătoare fantastice, fabuloase anticipări ale combinelor moderne: „Niște babe bătrîne / Cu secere cîrne / Care cu dreapta secera / Cu stînga lega / Și cu picioarele în clăi arunca“ etc.



unele referințe directe la propria-i persoană: „*Dar ce stau eu să vă spun...*”; „*Să nu spun minciuni...*” etc.

Uneori povestitorul constată că trebuie — spre completarea narațiunii — să reia firul epic din alt punct și, în acest scop, atrage atenția auditorului închipuit: „Acum să ne întoarcem iar din urmă”. Finalul povesti se adresează direct cititorului — spectator, într-o formulă bufă, complet gratuită, ritmată și rimată de atîta spunere:

„Și iaca așa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate și de drăcul și de babă, trăind în pace cu nevasta și cu copiii săi. Și după aceea, cînd îi spunea cumva cineva cîte ceva de pe undeva, care era cam așa și nu așa, Ipate flutura din cap și zicea:

— Ia păziți-vă treaba și nu mai tot spuneți cai verzi pe pereți, că eu sînt Stan Pățitul.”

**Bibliografie:** M. Sadoveanu. *Ion Creangă*. Vol. 19, E.P.L., 1964, pp. 415—430; Iorgu Iordan. *Limba lui Creangă*, în: *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Editura Academiei R.P.R., 1956, pp. 137—171; Tudor Vianu. *Ion Creangă (Insemnări)*. În: „Gazeta literară”, IV, 1957, nr. 9, p. 1, 4; Zoe Dumitrescu-Bușulenga. *Insemnări pe marginea stilului lui Ion Creangă*. În: *De la Varlaam la Sadoveanu. Studii despre limba și stilul scriitorilor*. E.S.P.L.A., 1958, p. 261—292; G. Călinescu: *Ion Creangă*. E.P.L., *O lecție universitară* (Despre poveștile lui Creangă) *Cronica optimistului*. În: „Contemporanul”, nr. 16 din 17 apr. 1964, p. 1, 2; *Creangă și Ch. Perrault*, ibid., nr. 17 din 24 aprilie 1964, p. 1, 2; G. I. Tohăneanu. *Stilul artistic al lui Creangă*, M. Eminescu, I. Creangă, *Studii*, Universitatea din Timișoara, Timișoara, 1965, pp. 205—261 (cf. și G. I. Tohăneanu, *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*. În: „Limba română”, nr. 4, 1965, pp. 453—466 și nr. 5, pp. 565—583); Ștefan Munteanu. *Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă*, ibid., pp. 263—281.

## ION LUCA CARAGIALE

### PETIȚIUNE<sup>1</sup>

Scena schiței: „biuroul registraturii generale a unui mari administrațiuni”. Personaje: „împiegatul” și „domnul”. De la început este vizibilă intenția lui Caragiale de-a înconjura personajele și locul acțiunii de un halo al vagului.

<sup>1</sup> Această schiță a apărut în „Universul”, din 29 sept. 1900, în cadrul seriei de foiletoane săptămînale pe care le-a publicat Caragiale în decursul aceluși an, înainte de-a le aduna în volumul *Momente* din 1901. Toate cuprind mici scene cotidiene, la berărie (*O lacună*), în cancelarii (*Inspectiune*, *Triumful talentului*), pe stradă (*Mici economii*), în saloanele micilor funcționari (*Cadou*), unde bărbații discută politică și beau bere, iar femeile îi înșală cu o egală fervoare. Ca și schițele publicate ulterior în „Moftul român”, acestea sînt un fel de reportaje, niște instantanee prinse de un observator lucid și nemilos.



Reporterul înregistrează o scenă „pe viu”, dar scriitorul reține din ea numai câteva gesturi și vorbe generale, posibile oriunde. Întîlnim aici un proces de abstractizare care depășește cel obișnuit în tipizarea proprie scriitorului realist. Intenția specială este vizibilă și în modul de articulare a primelor apariții în text a substantivelor care denumesc personajele respective. Primul, denumit prin *funcția* sa, dar fără specificare, apare articulat cu articolul hotărît, *impiegatul*, ca și cum ar fi reprezentantul prin excelență al breslei. Pînă la sfîrșit, aceasta e singura lui ipostază: un anonim, funcționar umil al aparatului birocratic al unei „mari administrațiuni”. Celălalt personaj este numit, și el, în modalitatea cea mai generală cu putință: *un domn* — siluetă citadină anonimă, multiplicată la nesfîrșit în berăriile, străzile și întregul decor bucureștean, familiar lui Caragiale. El este, în plus, văzut din perspectiva impiegatului, pentru care orice om este „un domn oarecare” cu „o afacere de înregistrat” (de remarcat și aici, generalitatea expresiei!). În momentul declanșării relațiilor administrative între personaje, *un domn* devine *domnul*, modificarea articolului indicînd schimbarea — infimă — a perspectivei impiegatului. Pînă la sfîrșit, modul de articulare rămîne neschimbat, raportul se va menține același, al egalității între doi anonimi. Impiegatului nu i se va face niciodată portretul direct, iar al domnului nu conține, de fapt, nici o referință precisă.<sup>1</sup> „Este un om nici prea tînăr, nici prea bătrîn; pare foarte ostenit, și un ochi deprins ar pricepe îndată că domnul acesta n-a dormit noaptea. E asudat și prăfuit, mișcările îi sînt nesigure ca și articularea vorbelor”. Construcția „nici prea... nici prea” indică o vîrstă incertă, dar la Caragiale aceasta are o rezonanță specială prin frecvența formei ei degradate: „nici prea prea, nici foarte foarte”. Acest clișeu al tembelismului apare semnificativ în răspunsul impiegatului la o întrebare a domnului. Calificativul „ostenit” este ambiguu, iar articularea „nesigură” a mișcărilor și vorbelor introduce în scenă un personaj tipic caragialesc: cetățeanul „cu chef”, „afumat”. Este omul cu păreri violente în politică, naiv în fond, cu intervenții surprinzătoare uneori ca în *O scrisoare pierdută*, de obicei îngălat și confuz, ca-n schița de față. Caragiale urmărește deci o singură trăsătură a personajului și comportamentul lui o va ilustra cu perseverență.

Mișcarea nuvelei se face pe două traiectorii fixe care amplifică prin repetiție datele inițiale. *Petițiune* este de fapt o... repetițiune a cîtorva gesturi și cuvinte, într-un crescendo impecabil.

Indicația „groaznică dogoare” și întrebarea perplexă „Ce are să fie peste zi?” cu care se deschide schița, sînt frecvente în *Momente*, „căldura mare” fiind climatul caracteristic percepțiilor eronate și comportamentului absurd. Căldura reduce sau suspendă judecata critică și tulbură raporturile exacte. Ca și aburii alcoolului, ea dizolvă personalitatea atacînd coeziunea și structura ei logică. Omul și universul în care trăiește își pierd rațiunea intimă de a fi și încep să funcționeze într-un vid în care orice este posibil. Căldura și berea grăbesc, de fapt, disoluția unor persoane și instituții fără justificare socială obiectivă, derizorii și ne semnificative chiar într-un climat de temperanță.

<sup>1</sup> Cf. Tudor Vianu. *Arta prozatorilor români*. București, Editura Contemporană, 1941, p. 128.



Zeflemeaua genială a lui Caragiale apelează intenționat la o infimă buturugă pentru a răsturna imensul car al „mofturilor” și „moftangiilor!”

Construcția schiței este strict scenică. Decorul și recuzita sînt mai mult simbolice și într-o eventuală reprezentare dramatică se pot chiar ignora. Așa cum Caragiale nu descrie natura, nu descrie nici interioarele, nici vestimentația, fiind interesat numai de evoluția personajelor<sup>1</sup>. Realismul lui Caragiale rezidă în viziunea artistică generală și în pictura tipurilor sociale reprezentative, nu în minuția evocărilor. Tipurile înseși apar, nu printr-o zugrăvire amplă, cu incursiuni sociale și biografice, ci prin săparea în profunzime pe porțiunea îngustă a unor gesturi sau expresii semnificative. Intuiția în adîncime este atît de exactă, încît relevă o lume întreagă! Prin metoda sa, Caragiale aparține realiștilor obiectivi care evocă numai comportamentul personajelor, urmînd ca cititorul să deducă din acesta gîndurile lor, deci fără să mai fie necesar comentariul scriitorului. Antiretoric și antiromantic manifest, Caragiale adoptă transcrierea limbajului cotidian și, efasîndu-se complet în spatele personajelor, se mărginește să intervină în text numai cu indicații de regie. Tehnica sa narativă amintește de cea a lui Flaubert, cu care se întîlnește și în unele sectoare ale tematicii, deși stilizările sale nu au calofilia scriitorului francez, ca și pe linia stilului concis, nervos, perfect obiectiv, al majorității realiștilor francezi și ruși, de la Merimée la Cehlov și Tolstoi. Fugitivele comparații au numai menirea de a arăta cu cît devansează Caragiale pe confrății săi români, romantici și grandilocvenți încă. Contemporan cu Eminescu, Macedonski și Delavrancea, el anunță o fază de proză obiectivă, discretă și concentrată, pe care literatura română o va realiza peste cîteva zeci de ani abia, prin Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu, după sau în timp ce se epuizau în proză formulele lirice, semănătoriste sau moderniste.

Neutralitatea indicațiilor de regie (stilul autorului) se obține prin concizie, ritm extrem de rapid și renunțare la orice comentariu. Deși constituie liantul dialogurilor, ele nu se contaminatează de stilul acestora, în ciuda unor elemente comune. Lingvistic, indicațiile se caracterizează printr-un tipar sintactic specific. Propozițiile urmează formula<sup>2</sup> N+V, rareori N+V+C, iar fraza se construiește prin juxtapunere sau coordonare copulativă, subordonatele fiind destul de rare. Cîteva exemple: „Impiegatul sună: un aprod se prezintă”; „Domnul ascultă, pleacă de la fereștrucă și-ndată apare în ușă”; „Și domnul iar vrea să vîre capul. Dar impiegatul prinde de veste, lasă repede geamul, care atinge vîrful nasului domnului” (aici punctuația separă aparent două fraze, în realitate propoziția adversativă este coordonată cu precedenta). Verbele sînt absolut totdeauna la timpul prezent, ceea ce mărește impresia cititorului de actualitatea scenică a schiței. În același scop, Caragiale conectează textul regizoral cu textul personajelor, situînd prima replică din al doilea pe postul de predicat al ultimei propoziții din primul: „Domnul, după ce s-a căutat prin toate buzunarele, către impiegat: S-a dus dracului! am pierdut-o!” Alteori, autorul indică și modul de interpretare a replicii de către actor, introducînd în fraza regizorală complemente modale ale unui *verbum dicendi*

<sup>1</sup> Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 137.

<sup>2</sup> N=nume, substantiv sau pronume; V=verb, predicativ ori copulă plus nume predicativ; C=complement.



înlocuit de replica personajului: „Domnul ia paharul și-l soarbe întreg pe nerăsuflăte, apoi, ridicînd niște ochi foarte dulci și plini de mulțumire, către aprod: — Mersi... Dacă nu te superi...”.

Un procedeu comun textului regizoral și dialogului este utilizarea în scopuri ritmice a pauzelor marcate de punctele de suspensie<sup>1</sup>. Prologul mut al schiței (text regizoral) se constituie în trei momente corespunzătoare celor trei indicații temporale. Cele două intervale de timp sînt marcate de puncte de suspensie care separă gesturile slujbaşului.

Tempo-ul lent al „acțiunii” se mută apoi în planul dialogului. Declanșarea lui stinge pauzele din textul regizoral al cărui ritm devine alert.

Alternanța ritmului între cele două texte este paralelă cu opoziția ritmurilor între replicile celor două personaje. În prolog domnul este impacientat și impiegatul nepăsător. La începutul discuției, amîndoi păstrează același ritm: „— Era să-mi tai nasul... Știi ce teribil m-ai lovit? — Pardon!... dar nu stric eu... Dacă vîrîți așa capul...”. În afara orelor de serviciu, impiegatul, ca și domnul, este probabil un om sociabil, dornic de șuete și pierzîndu-se în „gîndiri intime” cînd este singur. La orele de serviciu, fără să fie... frenetic, întreține sau măcar mimează o anume disciplină („avem treabă, n-avem vreme de conversație”). Domnul, despărțit de curînd de amicii săi, simte nevoia continuării conversației și e impacientat la început, nu pentru că vrea să rezolve urgent „afacerea”, ci pentru că se plictisește singur. El „are timp” destul, nu se grăbește. Domnul trăiește în condiția specifică personajului caragelian: *în afara timpului*. Pentru acesta, un om lipsit de probleme, de perspective, timpul se diluează în prezentul fără sfîrșit al conversațiilor de cafea. Timpul se coagulează numai pentru funcționarul măsurat de „ceasul oficial” și numai atunci după ce au trecut primele momente de „încălzire”, încă bonome...

Pe măsură ce dialogul înaintează, opoziția ritmurilor, un moment suspendată, se reafirmă. Domnul vorbește la fel de lent, cu unele fraze chiar neterminate (bănuim un căscat!), se indică într-un loc chiar reluarea „după o pauză”, pe cînd impiegatul se impacientează treptat. În exploziile sale ultimative, punctele de suspensie notează o pauză a *indignării*, nu a lentitudinii. În urma presiunilor, domnul acceptă ritmul impiegatului, și-și expune „afacerea” pentru ca după răcnetele impiegatului (nici un fel de pauză nu mai e acum posibil!), să revină la ritmul său molcom, nepăsător.

Ritmul este de fapt singurul plan de opoziție, și încă parțială, a celor două personaje. Caragiale a intuit structura lor identică, dar masca oficială a unuia îi împiedică să fraternizeze; la berărie ar fi constituit rapid cuplul Lache-Mache.

Personajele schiței accelerează sau încetinesc, în contratimp, un comportament identic, care este, cum am mai spus, cel al repetării indefinite a unui inventar extrem de redus de gesturi și cuvinte. Fără diferența de tempo, schița ar fi fost o repetiție în cerc vicios, așa, tensiunea care se creează, exasperarea acumulată a impiegatului forțează domnul să sară din automatism cu un

<sup>1</sup> Rolul ritmic al unor procedee grafice nu apare menționat în articolul lui Luiza și Mircea Seche: *Procedee grafice pentru realizarea comicului în opera satirică a lui I. L. Caragiale*. În: „Limba română”, III (1954), nr. 4, p. 64—70.



cuvînt decisiv. Datorită ritmului, schița capătă mișcare ordonată și construcția în crescendo se rezolvă printr-o poantă în momentul culminant, după care, căderea de tempo în final, amplifică hazul acesteia, ca un ecou prelungit.<sup>1</sup>

Să urmărim mai atent repetiția. Ea începe încă din prolog, guvernînd reacțiile impieगतului la insistențele domnului:

7 fără 10 minute: „Pe cînd se șterge de sudoare, gîndind la cine știe ce...”

7 fără 5 minute: „Dă din umeri, se șterge iarăși și gîndește mai departe.

7 fără 2 minute „Dă din umeri, se șterge de sudoare și își urmează gîndurile intime”.

Gesticulația e automată, iar „gîndirea” o reverie indefinită, în vid. Bătăia în geam determină a treia reacție, a nepăsării „dă din umeri” și a pedanteriei aproape maniace — nici la 7 fără 2 minute nu deschide geamul. Stereotipia reacțiilor este exprimată prin simetria perfectă a frazelor, rezultat al repetării verbelor, cu mici variații la nivelul complementelor, ca și al identității de structură sintactică, o juxtapunere și o coordonare a trei propoziții în aceeași ordine. Portretul impieगतului este gata construit, restul schiței va îngroșa numai liniile.

Prima scenă, a „ghilotinei”, schițează un raport între personaje, care va rămîne permanent: insistența domnului, amestec de bruschete, obrăznicie și familiaritate inocentă, proprie omului după chef, provoacă *surpriza* impieगतului, agasat de tulburarea tabieturilor sale. La o mișcare repetată de înaintare a domnului, impieगतul are o mișcare repetată de reful și un efort repetat de-a reteza insistențele. Este o mișcare automată, o deplasare a două linii paralele care descriu același arc de cerc, cînd amîndouă la dreapta, cînd amîndouă la stînga. Scena este încă o dată repetată și apoi transformată într-o indicație de regie pentru jocul batistei: „Impieगतul dă să-și ia batista înapoi, domnul își trage mîna...”; „Domnul...ia batista. Impieगतul vrea să i-o apuce, dar domnul s-a șters pe frunte și la nas...”

În ciuda volubilității aparente, vocabularul domnului se vîdește curînd limitat numai la cîteva cuvinte sau sintagme repetate mereu, ca un tic verbal, și însoțind o gesticulație redusă și ea numai la cererea batistei, paharului cu apă, la ștergerea nădușelii și apăsarea pe butonul soneriei. Iată cîteva ticuri verbale: o exprimare superlativă, vidată de sens prin uzitare: „Știi ce teribil m-ai lovit?”, „Teribil sînt de ostent”, „Teribil mi-e de sete”; un apelativ la modă printre mondeni: „Monșeri!”, adresat impieगतului și altul, politicos și condescendent, către aprodi: „Drăguță!”; cererea de apă, adresată și unuia și altuia, cu variații infime de patru ori: „Dacă nu te superi... m-aș ruga... încă un pahar cu apă”. Nici măcar furia impieगतului nu întrerupe ticurile verbale ale domnului. Dublarea acestora (cererea de apă și cererea batistei) urmărește să sugereze o anomalie gravă a limbajului — incapacitatea de selecție și combinare inedită a cuvintelor. Domnul seamănă din ce în ce mai persistent cu o marionetă prevăzută numai cu cîteva gesturi și scheme verbale. Automatismul verbal al domnului este vizibil și în exclamația „Și eu nădușesc al dracului”, care urmează imediat unei alteia identice: „Și dumneata nădușești ca mine”. O dată intrat într-o schemă verbală, el n-o

<sup>1</sup> „Ritmul — iată esența stilului” — Caragiale, articolul: „Cîteva păreri”.



mai poate părăsi, o repetă pînă cînd situația schimbîndu-se, introduce o nouă schemă, din nou repetată, și așa mai departe. La fel se întîmplă și cu ultima lui replică: „Așa? la pensii, care va să zică?” Amator de neologisme<sup>1</sup>, cum e probabil amator de „noutăți” în genere, domnul le rostește cu greutate tocmai pentru că nu le-a integrat încă în schemă: „— E flir... e fir...? ăsta... — Da, avem filtru” răspunde impiegatul, sigur pe terminologia neologistică a meseriei lui.

Este semnificativ amestecul permanent de expresii de jargon (*Pardon, Mersi, Monșer*) cu expresii populare: (*Nu, frate; (batista!) S-a dus dracului; Ce, ne-ce am umblat forfotă*), ca și cu forme morfologice specifice graiului muntenesc, cum ar fi verbele iotacizate *văz, să vie*, sau fonetismul popular, cu „alternarea” lui *e* și *i*, în *prietin*, față de *prieten* în limbajul impiegatului. Toate acestea caracterizează perfect pe vorbitor: un om mărginit, incult, dar cu pretenții de mondenitate, grefate pe o bonomie înăscută<sup>2</sup>.

Semnificativă este și vorbirea digresivă, combinarea cuvintelor și propozițiilor, nu după criterii logice, ci după hazardul unor asociații<sup>3</sup>: „— Da, la d-voastră... o afacere... Pe semne c-acum s-a dus s-o scoată din puț... — Cum s-o scoată din puț? — Apa... că văz că nu prea are amicul de gînd să vie...” Breșa logică apărută prin cuvintele cu totul imprevizibile în context se lărgeste prin procedeul amînării cuvîntului cheie care apare mai întîi printr-un substitut pronominal: -o, pentru *apa*. Ambele procedee se repetă în frazele următoare: „am pierdut-o” (repetat!) pentru pierderea batistei. Insolitul asociațiilor rostite cu un calm firesc, vis-à-vis de năuceala impiegatului creează un comic de mare savoare. Dialogul final reia vorbirea tipică a domnului, cu repetiții lexicale și scheme sintactice fixe, și mai frapant prin ritmul accelerat pe care i-l impune impiegatul. „Eu, nu ceream nimic”; „El, nu cerea nimic”; „Nu era petiția mea”; „Nu era petiția lui” etc. Domnul plutește surîzător într-un vid, în care persoanele și instituțiile n-au identitate, timpul nu există, iar responsabilitatea este abolită. Chiar scena finală nu este considerată de el ridicolă, ci firească, omul pleacă mulțumind „foarte politicos” printr-un tic verbal, ca și cum ar fi cerut în mod normal o simplă informație<sup>4</sup>.

Impiegatul este și el un automat, dar Caragiale nu l-a construit prin ticuri verbale, ci prin incapacitatea de a ieși din comportamentul limitat al profesiei. După pedanteria din prolog, el își reduce gesticulația la actul mecanic de-a scrie, în care se refugiază de insistențele domnului: „... se așază, ia condeiul și începe a trece hîrtii la registru”, iar frazele se rezumă într-o întrebare

<sup>1</sup> În legătură cu adaptarea neologismelor trebuie subliniat dubletul petițiune-petiție, primul oficial-solemn, al doilea familiar, care distinge vorbirea domnului de cea a impiegatului. Pentru explicarea procedeeului, larg utilizat de Caragiale, cf. Luiza și Mircea Seche. *Un procedeu de individualizare a personajelor în opera satirică a lui I. L. Caragiale*. În: „Limba română”, V (1956), nr. 6, p. 84.

<sup>2</sup> Pentru cercetarea acestei funcții a limbajului în ansamblul operei lui Caragiale, cf. Acad. Iorgu Iordan. *Limba „eroilor” lui I. L. Caragiale*, în: *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, E.S.P.L.A., 1958, 357—408).

<sup>3</sup> Cf. Tudor Vianu. *Op. cit.*, p. 136—137.

<sup>4</sup> Prin comportamentul din finalul schiței, domnul este asimilat de G. Călinescu (*Istoria literaturii române*, p. 443) tipului caragialesc „Mitică” și prin acesta, balcanismului scriitorului: domnul este un „oriental, iubitor de zgomotul verbal” și „are spiritul încăpăciunitor și lipsa de dignitate a negustorilor de bazar”.



stereotipă: „Ați zis că aveți o afacere...” „zici că ai venit cu o afacere... Mă rog ce afacere?” „Ce afacere ai?” Imprevizibilul rămîne străin de imaginația sa, cînd domnul se plînge „am pierdut-o”, el interpretează mecanic... „a fost o petiție”. Cînd vrea să definească specificul muncii, nu poate ieși din clișee<sup>1</sup>: „Nici prea-prea, nici foarte-foarte... potrivit”. Chiar în indignare el este incapabil să *inventeze* verbal, nu poate rosti decît cuvintele protocolare de la ghișeu. „Noi n-avem timp aici să stăm de vorbă... Nouă ne plătește Statul leafă, să lucrăm...”; „...înțelege o dată că nouă nu ne plătește Statul aici ca să stăm de vorbă; avem treabă, n-avem vreme de conversație...” Nici să se înfurie nu poate, decît repetînd vorbe fără șir, preluate de fapt din replica precedentă a domnului într-un crescendo perfect realizat de Caragiale printr-o succesiune de propoziții exclamative: „Domnule, aici este Regia Monopolurilor! Aici nu se primesc petiții pentru pensii! Du-te la pensii, acolo se primesc petiții pentru pensii!”<sup>2</sup>. Este aici și o concepție slujbășească a individului rob unei forțe abstracte, Statul, care se manifestă numai prin interdicția de-a părăsi comportamentul ordonat inițial. Față de acesta, bonomia inconștientă a domnului, pare, supremă deriziune, comportarea unui om liber! Satira birocrăției la Caragiale înseamnă satira automatului care ia locul omului din funcționar.

De remarcat este și modul discret de notare a exasperării, nu numai a impiegatului (trecerea de la forma verbală cu persoana a doua plural de politețe, la persoana a doua singular, crescendo-ul în *verba dicendi*: „zice”, „strigă”, „ieșindu-și din caracter și zbierînd”), ci și a aprodului, personajul mut, care aduce apa: cînd soneria sună prima oară, se prezintă imediat, a doua oară ea sună „lung”, iar a treia oară „foarte lung”! În rest, aprodul se execută și el automat, fără nici un comentariu.

Repetiția este, deci, resortul comun de funcționare al tuturor personajelor și este interesant de remarcat că ea a fost stilizată „numeric” de Caragiale care utilizează cifra 3 pentru majoritatea faptelor narate (4 momente pentru paharul cu apă, 3 momente pentru batistă (a 4-a oară domnul n-o mai poate cere, pentru că e dat afară!), 3 momente în prolog, atît pentru gesturile domnului cît și pentru ale impiegatului, 3 izbucniri ale exasperării impiegatului, 3 persoane care poartă ca intermediari petiția mătușii, 3 personaje în schiță.

S-a spus de nenumărate ori că mijlocul principal de caracterizare a personajului la Caragiale este notarea extrem de exactă a limbajului său. Întregul portret al acestuia se află în deformările sau „preferințele” sale gramaticale și lexicale. Comicul de limbaj este, de aceea, permanent realizat în opera lui Caragiale.

Utilizarea resurselor limbii române, aflate într-o fază specifică a evoluției ei în deceniile 1880—1910, a fost studiată în amănunt de cercetătorii operei lui Caragiale. S-a insistat mai puțin însă asupra modului în care povestitorul își organizează materialul epic și își construiește schița sau asupra procedeelelor de conturare a personajului comic. Acestea se realizează tot la nivelul expre-

<sup>1</sup> Încă o dovadă a „funcției de tipizare” a limbajului la Caragiale (aici sugerarea profesiunii) de care vorbea Tudor Vianu (*Probleme de stil și artă literară*, p. 89).

<sup>2</sup> Cf. și C. Cruceru, *Propoziția exclamativă în proza lui I. L. Caragiale*. În: „Limba română”, IV (1957), nr. 1, p. 36—45.



siei, dar cercetarea, în acest caz, nu urmărește efectul *direct* comic al cuvîntului, ci efectul mediat, coagularea lui în siluete și conflicte. Analiza noastră, aplicată asupra unei schițe în care autorul a fost mai puțin interesat de realizarea comicului de limbaj, a urmărit să degajeze tocmai organizarea internă a textului și configurarea comicului de caracter. Am văzut, astfel, că repetiția este procedeul fundamental al narației. Caragiale a imaginat o situație și o relație între două personaje, clar exprimate încă din prolog. Această relație, insistența domnului — retragerea impiegatului, placiditatea primului — nervozitatea celuilalt, este exprimată prin repetarea unor gesturi și a unor cuvinte, cu o precizie matematică. În limbaj, repetiția este vizibilă la nivel lexical ca și sintactic. Al doilea procedeu al narației este ritmul crescendo, care rezolvă de fapt repetiția, altfel nesfârșită, printr-o acumulare și o explozie a impației. Personajele sînt configurate prin reducția lor la reacții stereotipe. Imprecizia determinărilor, puținătatea gesturilor și ticurilor verbale creează două automate la care se adaugă al treilea, personajul mut. Schița lui Caragiale exemplifică astfel perfect definiția bergsoniană a comicului. *Personaje automate „comunicînd” în ritm diferit, iată organizarea schiței.* Mi se pare posibil, de aceea, să acceptăm interpretarea potrivit căreia Caragiale a intuit *lumea absurdului*, sursa fundamentală a tragicului și comicului din teatrul modern, prin concentrarea eforturilor sale artistice asupra evocării scenice a ravajelor pe care le produce automatismul, stereotipia (aspecte ale alienării, în ultimă instanță), în gîndirea, limbajul și gestică unor oameni, deveniți, prin aceasta, marionete grotești. Intuiția scriitorului român a descoperit resorturile psihologice ale unui comportament absurd, dar Caragiale nu l-a considerat pe acesta drept definitoriu pentru comportamentul uman în genere. Absurdul rămîne doar obiect de satiră, nu și obiect al unei meditații metafizice. Tembelismul nu este decretat condiție umană, ca într-o anumită fază a teatrului lui Eugen Ionescu, ca și al altor dramaturgi contemporani. Analiza schiței *Petițiune* oferă astfel material pentru desemnarea unor utile limite, indicînd la Caragiale apropierea sau anunțarea teatrului absurd, nu însă și *apartenența* la acesta.

## MATEI CARAGIALE

### CRAII DE CURTEA-VECHE

Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de ederă, zăceau cotropite de veninoasa verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite așteau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchi, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troieni ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă. Beteala lunii pline se revărsa peste vechi orașele adormite; pîlpîiau pe mlaștini văpăi zglobii. Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolelor uriașe aprinzînd deasupra-le ceața ca un pojar. De funinginea și de mucegaiul lor fu-



geam însă repede; la zare neaua piscurilor singera în amurg. Și plecam să cunoaștem ameteala aprigă a culmilor, lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet, adulme-cați de șoapta pîraielor resfirate sub ferigi, urcam, beți de aerul tare, mai sus, tot mai sus. La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dîmburi incomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a râurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase. Un lung freamăt se înălța ca o rugăciune. În pacea singurătății nemărginite, priveam în slavă rotirea vulturilor deasupra negrelor prăpăstii, iar noaptea ne simțeam mai aproape de stele. Dar curînd începea să viscolească și să geruie și coboram către miazăzi, în ținuturile cu dulci nume unde toamna lîncezește pînă în primăvară, unde totul, suferința, moartea chiar, înveșmîntă chipul voluptății. Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste, ce oglindă albe turlle între funebri chiparoși. Peregrini cucernici, mergem să ne închinăm Frumosului în cetățile liniștii și ale uitării, le cutreeram ulițele în clină și piețele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capo-d'opere auguste, ne pătrundeam de suflul Trecutului contemplîndu-i vestigiile sublime. Corabia alunecă încet între țărnișurile lăudate ale mărilor elene și latine; stîlpii capiștii în ruină răsăreau din crîngul de dafini. O grecoaică ne zîmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie, ne tocmeam cu neguțatori armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate, unde jucau femeile din buric. Ne ametea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfaț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadîne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vrajba albastră a Mediteranei pînă cînd copleșiți de toropeala cerului său de smalt și înăbușiți de vîntul Libiei, ieșeam la ocean. Spre miază-noapte, din jocurile umezelii cu lumina, se isca pentru văzul uimit o nesfîrșită desfătare. Razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămețirilor de ghețari. Ne înturnam apoi spre tropice, trăiam cu săditorii visul galeș al Floridei și al ostroavelor Antile, pătrundeam, pe urma „vînătorilor de orchidee“, în verdea întunecime a selbelor Amazonului scăpărînd de sboruri de papagali. Nimic nu scăpa cercetării noastre lacome, descopeream guri de rai pierdute pe întinsul oceanului pașnic unde, sub constelații noi, încrucișam îndelung, ne îndrumam spre țările mirodeniilor, spre leagănul civilizațiilor străvechi, sărbătoream ivirea primăverii la Isè, ne scufundam în tainica pierzanie a nopților chinezești și indiene, ne înfiora aromeala serilor pe apă la Bangkok. Vîntul fierbinte alinta lin clopoțeli argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani. Uitam de Europa, din ea tot ce admirasem ne părea acum atît de pipernicit și de șters. Și purcedeam mereu, în căutare de zări mai adînci, de păduri mai bătrîne, de grădini mai înflorite, de ruine mai mărețe, mulțumire nu mai aflam decît atunci cînd frumusețea sau ciudățenia făcea să ne credem pe tărîmul visului, oricare ar fi fot însă minunăția datorită firei sau trudei omenești, mult nu ne reținea și porneam iarăși, străbăteam sumbre meleaguri și rîpoase singurătăți, ocoleam jalea pustietăților sterpe, groaza smîrcurilor fetide ca să ne întoarcem cît mai repede la mare.

Marea...

Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei și mărgăritarul norilor, florie ca o pajiște sau scînteind ca o mișună de licurici, searbădă și domoală sau vie, verde și vajnică, avîntîndu-se spumegînd spre cerul căruia îi e fiică, de ea vorbea cu păgînească evlavie, pomenindu-i doar numele glasul i se pogora tremurător ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngînat o rugă. Pentru slăvirea ei, uriașa putere în mișcare a rotundului, matca a tot ce viază, neîncătușata și neprihănită, i se părea că graiul omenesc nu e îndeajuns vrednic și că înșiși poezii cei mai cu renume încumetîndu-se a o cînta pāliseră. La dînsa îi era gîndul, ca'ntr-o scoică, ea răsună în inima lui fără sfîrșit, într-însa care fusese patima întregii lui vieți, dorea să-și afle și mormîntul...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Craii de Curtea-Veche*. București, Editura pentru literatură 1965, p. 98—102. Romanul a apărut în 1926 în „Gîndirea“ și peste trei ani în volum separat. Fragmentul face parte din capitolul al II-lea „Cele trei hagialfîcuri“, în care scriitorul evocă reveriile îndelungi ale prietenilor săi. Împreună cu Pantazi, călătoriile în spațiu, cu Pașadia, călătoriile în timp, mobilizează resursele inepuizabile ale fanteziei și culturii lor. Sînt moduri diferite de-a evada dintr-o societate meschină și hîdă, personificate de „prietenul“ lor Gore Pîrgu, în lumea frumuseții și aventurii, în vis.



## ANALIZA

Reveria lui Pantazi este concepută ca un poem în proză. Stilizarea expresiei conduce către o poezie intensă, încărcată de miresme grele, amețitoare, rar întâlnite într-o literatură care cunoaște totuși prozele lirice ale lui Arghezi, Adrian Maniu, Ion Vinea și mulți alții, de la romanticele evocări eminesciene la dramaticele înfruntări de forțe din opera lui Geo Bogza.

Matei Caragiale concentrează forțele latente ale sunetelor și cuvintelor, imaginilor și perioadelor cadențate, prin procedeele de unificare a efectelor pe care le utilizează de obicei poezia. Epicul este înlocuit cu asociația lirică, personajele dispar în favoarea „personajului liric”, evocările acestuia devin stări sufletești, peisajul ajunge sugestie muzicală și plastică, concretul geografic se distilează în parfumuri, totul învăluit în ceața irealului, pentru că nimic nu este văzut cu ochii, ci numai contemplat în extazuri cromatice, ca de băutorii de opium sau hașiș. Descrierea realistă, bazată pe o percepție directă, alunecă în fantasticul oniric sau în mirajul basmelor și legendelor.

O încercare de-a risipi incantația prin analiza rece, pare a fi destinată surîsului indulgent al lui Pantazi... Și totuși...

Frazele sînt ritmate nu în fragmente întîmplătoare, ci integral, creînd impresia muzicală a unei curgeri continue, de la primul la ultimul cuvînt.

Să exemplificăm cu primele trei fraze ale textului, pe care le împărțim după limitele propozițiilor.

- 1 „Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de ederă,
- 2 Zăceau cotropite de veninoasă verdeată surpături de cetățî.
- 3 Palate părăsite ațipeau în paragina grădinilor
- 4 unde zeitățî de piatră, în veșmînt de mușchiu, privesc zîmbind
- 5 cum vîntul toamna spulberă troiene ruginii de frunze,
- 6 grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă.
- 7 Beteala lunii pline se revărsa peste vechi orășele adormite;
- 8 pîlpîiau pe mlaștini văpăi zglobii.“

Schema metrică<sup>1</sup> este următoarea:

	1	2	3	4	5	6	7	Silab
1	— /	— — /	— / —	— / —	— / —	— / — —		20
2	— /	— — / — —	— — — / —	— / —	— — /	— — /		20
3	— / —	— — / —	— — / —	— / — —	— / — —			19
4	/ —	— — /	— / —	— — /	— /	— /	— /	17
5	— / —	/ —	/ — —	— / —	— — /	— — /		17
6	— / — —	— — /	/ —	/ — —	/ —	/ —		16
7	— / —	/ —	/ —	— — — /	— — /	— — / —	— — / —	22
8	— — /	— / —	— /	— / —				10

<sup>1</sup> Coloanele verticale notează numărul unităților metrice ale frazelor, iar șirurile orizontale succesiunea lor în fraze.



Cîteva observații statistice sînt utile. Metrul cel mai frecvent este amfibrahul (11) urmat de peoni (10), anapest (9), iambi și trohei (6, 7). Unitățile metrice formate din trei silabe constituie aproape jumătate din numărul total al unităților metrice (22 față de restul de 24). Formațiile cu accent pe silabe mediane sînt aproape tot atîtea cu cele cu accentul inițial sau final (21 față de 25), iar dintre acestea din urmă cele mai numeroase sînt formațiile ascendente (accent final): 16. În fine, remarcăm numărul neobișnuit de mare al peonilor (10) dintre care cei mai numeroși sînt peonii III (— — / —): 5.

Considerînd cuvintele izolat, neîncadrate ritmic, observăm dominanța bisilabicelor (20) față de trisilabice (16) și monosilabice 17 (aici trebuie să avem înșă în vedere că numai foarte puține dintre acestea din urmă sînt cuvinte pline, majoritatea fiind prepoziții sau articole) și a cuvintelor de patru silabe (9). Per total, majoritatea cuvintelor alese de Matei Caragiale sînt de lungime medie (36) față de posibilitățile extreme, cuvinte de 1 și 4 silabe (26). Raportînd numărul de silabe (131) la numărul de cuvinte (62) obținem o medie de 2,1, ceea ce denotă exact preferința scriitorului pentru bisilabice, cu tendință spre trisilabice.

Neconcordanța dintre frecvența maximă a cuvintelor bisilabice și frecvența maximă a formațiilor ritmice de trei silabe subliniază modelările ritmice, pe care Matei Caragiale le-a adus materialului lexical inițial. Ritmul *aglutinează* monosilabicele cuvintelor plurisilabice, structurînd frazele, ca în poezie, în funcție de silabele pe care cade accentul. Primul „vers” de exemplu,

*Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de ederă* în care există 3 monosilabice și 1 bisilabic apare ritmat astfel:

— / — — / — — / — — / — — / — — / — —

unitățile metrice fiind tri și tetra silabice.

Bogăția extraordinară a ritmurilor (în 8 „versuri” întîlnim 10 scheme metrice!) schimbînd mereu direcția previzibilă a scandării, împiedică apariția accentelor secundare, care să reconstituie integral o schemă sau alta. Acest fapt, face ca aglutinările de care vorbeam să nu pară forțate, ci subordonate unor rațiuni muzicale. La rîndul ei, variația ritmurilor nu este divergentă, ci urmează unor tendințe generale: accentuarea mediană a formațiilor silabice. Acest fapt produce o impresie melodică specifică, de „legănare” a unor unități silabice simetrice în jurul celei aflate sub accent. Amfibrahul, peonul II și III asigură o omogenitate cantabilă a frazelor. Dacă adăugăm la aceasta și prezența apreciabilă a formațiilor cu accent final, înțelegem de ce textul lui Matei Caragiale pare în general construit iambic sau pe scheme de „tip iambic”, silabă neaccentuată *urmată* de silabă accentuată.

Unitățile metrice începînd și sfîrșind cu silabe neaccentuate, între unități se produc inevitabile pauze care suspendă fluxul sonor, asemănător clipelor de imobilitate, după care creasta valurilor marine se prăbușește în hău. Tempoul se încetinește, frazele curg maiestos, cu o forță redutabilă dar conținută, derulate cu lentitudinea reveriei.



Impresia iambică sugerează melancolie, amfibrahul ondulează frazele, iar formațiile tri și mai ales tetrasilabice dau impresia de somptuozitate, unitățile sonore părînd a fi alcătuite din catifea densă, dar fluidă și foșnitoare ca mătasea<sup>1</sup>.

Un alt mijloc de omogenizare ritmică este relativa egalitate a „versurilor”; majoritatea cu un mare număr de silabe (3 versuri de 16 și 17 silabe, 4 de 19, 20 și 22, și un singur vers de 10 silabe) și unități metrice (2 heptametri, 4 hexametri, față de 1 pentametrul și 1 tetrametrul). Dimensiunile mari ale „versurilor” contribuie și ele la realizarea unui efect de somptuozitate, de maiestate calmă.

Sînt numeroase și corespondențele metrice pe orizontală și verticală tabloului. Primul vers conține 3 amfibrahi succesivi, versul 3, cîte doi peoni III și peoni II; versul 5 conține o succesiune a tuturor formațiilor trisilabice: dactil, amfibrah și anapest; pe verticală, piciorul al treilea are în primele 5 versuri numai formații cu accent median dintre care 3 amfibrahi etc. Se creează astfel fragmente de scheme metrice continue care sporesc efortul de surpriză al interferenței cu alte scheme. Matei Caragiale a tratat deci textul în proză cu mijloacele poeziei, evitînd generalizarea unui singur tipar ritmic, ceea ce dă impresia de inventivitate și bogăție sonoră, în limitele unei cantabilități generale disciplinate.

Scriitorul utilizează întreaga paletă sonoră a vocalelor în distribuirea accentelor. Succesiunea lor sprijină adesea, prin sugestii sonore, imaginile. În propoziția „Un lung freamăt se înalță ca o rugăciune” observăm o savantă simetrie a vocalelor: *ũ éa á ú*. Deschiderea treptată a vocalelor de la *u* nazal prin diftong pînă la *a* coincide cu „înălțarea” sonoră formulată prin imagine, după cum ultimul *u*, prelungit, fixează, simetric cu primul ecoul rugăciunii. Vocalele neaccentuate sprijină pe primele: *ũ* din *un* precede pe *ũ* din *lung*, *a* din *ca* este primul ecou, aproape identic, al lui *a* din *înălță*, după cum primul *u* sprijină pe al doilea, accentuat, din *rugăciune*. De remarcat și spondeul *lúng fréamăt* care, împreună cu întîlnirea silabelor neaccentuate din „*fréamăt se înălță*”, înconjoară cu un halo de tăcere imaginea centrală *freamăt*, pregătind dezvoltarea ei prin verbul *se înălță*.

Matei Caragiale prinde extrem de des cuvintele în plasa fină a aliterațiilor și asonanțelor: *resfirate sub ferigi*; *daureau viu burhaiul*; *alinta lin clopoței*... *înclina foile late de plibani*; (marea) *vie, verde și vajnică*; *schele scăldate în soare*; *ne înfiora aromeala serilor*, *străbăteam sumbre meleaguri* etc. Ultimul exemplu arată prezența simultană a mai multor reluări de consoane de-o uluitoare sugestivitate pentru că *sumbru*, cuvînt central în propoziție, prin vocala

<sup>1</sup> Un alt fragment al textului, de la „Razele piezișe daureau...” pînă la „...zboruri de papagali”, ales strict la întîmplare, consemnează statistic aceleași rezultate. Raport silabe/cuvinte; 2,3. Numărul cuvintelor bi+trisilabice: 36. Numărul cuvintelor de 1,4 și 5 silabe: 37. Formații ritmice: trisilabice: 19; tetrasilabice: 14; bisilabice: 11; pentasilabice: 7. Scheme metrice: amfibrah: 9; anapest: 7; iamb: 5; trohei: 6; peoni: 14 dintre care peoni II: 6. Formații de 5 silabe de tipul — — / — — (nămeștirilor): 4. Sondajele demonstrează așadar unitatea ritmică a textului și permanența unor aceleași procedee.



nazalizată (sub accent) evocă parcă tocmai cufundarea în regiuni sălbatice de junglă, virgină, iar consoanele *s* și *r* alcătuiesc un context terifiant, totul reluat perfect simetric în cuvintele alăturate, *m* la distanță de-o silabă, *r* la extremități, iar *s* la începutul cuvintelor. O analiză detaliată ar îngreua expunerea noastră, dar fie și numai din aceste puține exemple, cred că reiese orchestrația bogată pe care o scrie Matei Caragiale, urmărind mereu efecte de culoare, de pitoresc sonor, prin ciocniri de timbre neașteptate, dar în perfectă solidaritate cu imaginile și tonalitatea frazei. Simțul muzical de-o neobișnuită finețe al lui Matei Caragiale este vizibil, deci, nu numai în „melodia” textului realizată prin suprapunerea ritmurilor, ci și în armonia acordurilor sau în ciocnirea patetică a timbrelor.

Trecînd în planul morfologic al expresiei, remarcăm imediat tratamentul omogen al substantivelor și verbelor. Primele sînt elementele de sprijin ale imaginilor de peisaj, celelalte indică mișcarea „privitorilor” *prin* acest peisaj. Substantivele apar foarte des nearticulate și la numărul plural (la fel *adjectivele care* le determină): *ruine, cetăți, palate, zeități* etc. Ele creează o impresie de vag, de indeterminare spațială, cetățile și palatele în speță apărînd numai ca niște siluete zărite aproximativ din corabia sau diligența care lunecă printre ele. În schimb substantivele apar la singular și articulat cînd denumesc starea sufletească a privitorilor sau o calitate dominantă care acordă tonalitate tabloului. În aceste cazuri substantivele respective fac parte, în calitate de element determinat, dintr-o sintagmă atributivă: *puhoiul de lumini, forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare, aromeala serilor, groaza smîrcurilor fetide* etc. Prin mijloace morfologice Matei Caragiale polarizează imaginile spre realul obiectiv sau spre reflexul sufletesc al acestuia. Cînd citim, de exemplu, propoziția „Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolei uriașe...” opoziția substantive la singular / substantive la plural, sprijină opoziția metaforică *lumina / noroi*. Dacă *lumini* și *metropole* reprezintă elemente obiective, *noroiul* și *puhoiul* reprezintă o generalizare metaforică implicînd o atitudine a spectatorilor față de primele, reluată de altfel în fraza imediat următoare: „De funinginea și de mucegaiul lor fugeam însă repede...”

Realul și transfigurarea lui metaforică se întrepătrund astfel neconținut. Scriitorul amplifică acest procedeu și prin selecția substantivelor din punctul de vedere al formării lor. Pentru prima, dar mai ales a doua categorie a substantivelor, el utilizează frecvent abstracte verbale și abstracte ale calității. *Surpături, rotirea, legănarea, împurpurări, nămețirilor, ivirea, amețeală, forfoteală tropicală, aromeala, pierzanie*, provenite din verbe, se întîlnesc cu *străvezimi, întunecime*, derivate din adjective. Există și două substantive formate prin derivare regresivă: *rasfăț, mișună*.

Astfel de substantive în context, sînt prin ele înșele imagini sugestive, datorită capacității lor de evocare globală. În acest fel, o impresie este proiectată pe un fundal vag geografic, și cum termenii care numesc detaliile acestuia, ori lipsesc, ori sînt intenționat conturați vag, înțelegem de ce suita de peisaje a textului este mai mult o suită de stări sufletești.

Verbele sînt și ele tratate unitar. Majoritatea lor sînt utilizate la imperfect, timpul cel mai propice evocării poetice. Prezentul indicativ apare rar și atunci are o valoare gnomică: „vîntul toamnei *spulberă* troiene de frunze...” „ținu-



turi cu dulci nume unde totul... înveșmîntă chipul voluptății". Prezentul și imperfectul devin astfel egale ca valoare temporală, faptele povestite se situează în același moment față de momentul evocării. Dimensiunea temporală a narațiunii devine, aparent paradoxal, unică, deși succesiunea călătoriei implică în mod obișnuit diferențe de timp. Se sugerează astfel atemporalitatea faptelor evocate, ele se situează nu într-un timp real, ci într-unul ireal, al reveriei nesfîrșite în care timpul este imobil și omogen.

Domeniul cel mai „lucrat” de Matei Caragiale este însă sintaxa. Raportul numeric dintre cuvinte se schimbă cînd înlocuim perspectiva morfologică cu cea sintactică. De exemplu, în fragmentul inițial al textului (De la „Străjuiau pe înălțimi...” pînă la „... ceața ca un pojar.”) raportul dintre substantive și adjective este 32/10. Dacă considerăm însă substantivele cu rol de subiect sau complement ca fiind determinate de *attribute*, atunci raportul devine 20/20. Numeroase substantive au devenit deci determinate atributive ale altor substantive: *falduri de iederă*, *vîntul toamnei* (preferințele sînt pentru atributul substantival cu prepoziție și pentru cei genitival) etc.

Ponderea atributelor devine și mai evidentă într-un tablou al frecvențelor tuturor părților de propoziție. În fragmentul de la „Străjuiau pe înălțimi” pînă la „... înveșmîntă chipul voluptății” situația este următoarea: subiecte (explicite): 15; attribute: 44; predicate: 24; complemente: 49; dintre care: complemente de loc (am numărat totdeauna și completivele respective): 20; complemente directe: 10; complemente de mod: 12; complemente de timp: 4; complemente indirecte: 3.

Elementele determinate alcătuiesc deci dublul elementelor determinate (predicate / complemente) și chiar triplul lor (attribute / subiecte). În acest din urmă caz trebuie să ținem seama însă și de determinarea unor substantive cu rol de complement, prin attribute, încît raportul real este, și aici, tot 2/1.

Relația sintactică cea mai importantă, la nivelul propoziției este deci cea atributivă<sup>1</sup>. O privire fugară asupra textului pune în lumină un nou element de frecvență a unor sintagme în doi sau trei termeni (scriitorul acumulează uneori atributul substantival și cel adjectival): *cetățile liniștei și ale uitării*, *amețeala aprigă a culmilor*, *palate părăsite*, *zeități de piatră*, *aburul cîmpiilor grase*.

Sintagmele în doi termeni pot avea determinantul substantival sau adjectival. Sintagmele în trei termeni pot avea doi determinanți ai unui același determinat sau două determinări în lanț în care termenul median este determinant al precedentului și determinat de cel consecutiv (*aburul cîmpiilor grase*, *toropeala cerului său de smalt*). În multe cazuri lanțul se completează cu un atribut nominal, ca în ultimul exemplu, sau cu o comparație cu rol sintactic de complement al unui atribut adjectival format dintr-un participiu: *albul răsfat al orașelor răsăritene tăvălite ca niște cadîne*. Este forma cea mai dezvoltată a lanțului atributiv.

Sintagma atributivă este „celula” de bază a textului. Firească pînă la un punct într-o descriere, excesul ei indică tendințe artistice speciale. Pantazi evocă diverse regiuni *à vol d'oiseau*; el face pictură peisagistică, dar nu de de-

<sup>1</sup> O neașteptată dar semnificativă concordanță cu tehnica poetică a lui Ion Barbu. Cf. analiza noastră din acest volum.

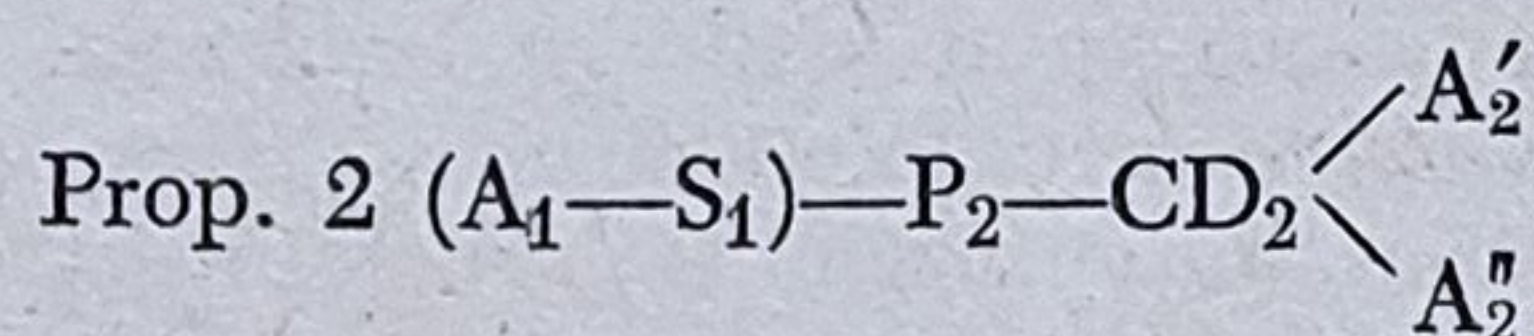
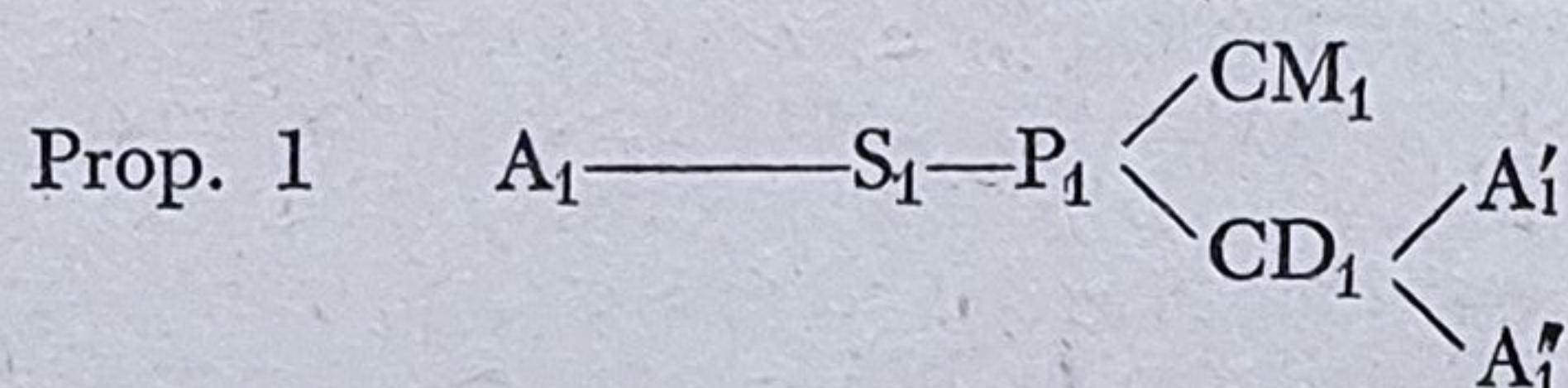


taliu, ci de atmosferă, singura suficient de rapidă pentru scopul său. Privirea sa trece de la un obiect la altul și pentru fiecare din ele utilizează câteva tente de culori prin care sugerează uneori imense spații geografice.

Fiecare sintagmă atributivă are un rol pictural, creînd imagini sintetice, adesea fulgerări metaforice. În același timp fraza dobîndește virtuți cantabile, printr-o echilibrare strictă a părților.

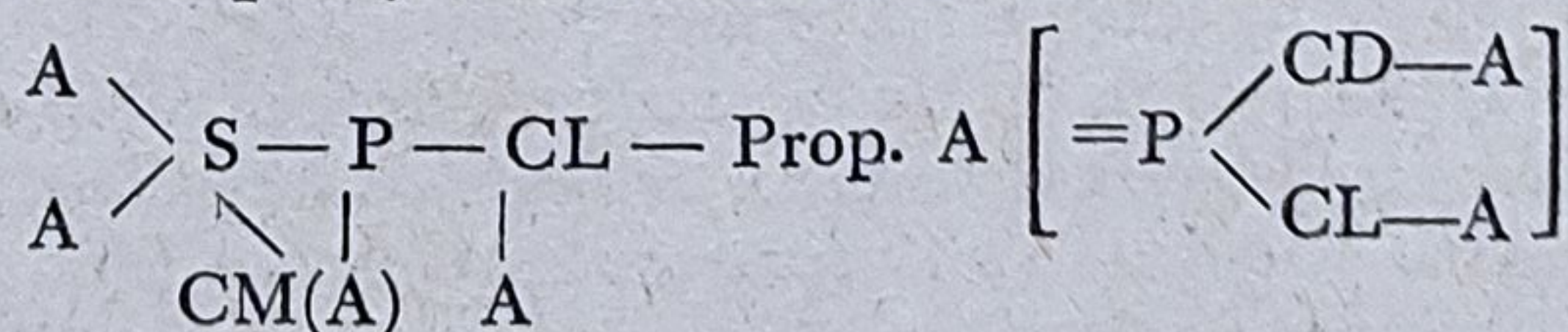
Dintre complemente remarcăm numărul mic al celor temporale: *în amurg, toamnă* etc. ca încă o dovadă a atemporalității evocării. Complementele de loc sînt numeroase, aproape egale la număr cu predicatele, dar și ele vagi, indicînd de fapt mai mult direcția mișcării decît determinări geografice: *la zare, în urma noastră, prin brădet, departe, în slavă* etc. Referințele la Constantinopole, Libia, Florida, Bangkok etc. sînt și ele vagi și convenționale. O pondere mai mare au în text complementele de mod, deși mai puține la număr decît cele de loc. Ele sînt utilizate într-o perfectă simetrie cu atributele, indicînd *calitatea* mișcării: *alunecă încet, primesc zîmbind* etc.

Propozițiile și frazele încep să capete astfel o configurație similară. Matei Caragiale acționează din nou cu mijloace ale poeziei atunci cînd construiește *simetric și paralel*, „versurile”. Fraza următoare este alcătuită numai din grupuri duale și ternare: „Vîntul fierbinte alinta lin clopoței argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani” (Schema sintactică)<sup>1</sup>



În prima propoziție se formează deci trei sintagme perfect simetrice:  $S + A$ ;  $P + CM$ ;  $CD + A' + A''$  ceea ce concordă cu fluiditatea ritmică semnalată mai sus. La nivelul frazei, Prop. 1 și Prop. 2 sînt și ele simetrice, subiectul fiind același, iar predicatele fiind complinite amîndouă de complemente directe determinate la rîndul lor de atribute. Simetria înseamnă deci atît combinare repetată de cuvinte cu aceleași funcții sintactice, cît și menținerea aceleiași relații de ordin între grupele respective de cuvinte. Nu numai propoziția, ci și fraza este construită pe acest principiu al simetriei.

Într-o altă frază, simetria este „stilizată” funcționînd mai simplu: „Mireasma florilor de oleandru se așternea amară asupra lanurilor triste ce oglindă albe turlle între funebri chiparoși”. Schema sintactică:



<sup>1</sup> A=atribut; S=subiect; P=predicat; CD=complement direct; CM=complement de mod. Cifrele 1 și 2 corespund propozițiilor; cele trei atribute din aceeași propoziție au fost notate A, A', A''.



Subiectul și complementul de loc din propoziția regentă primesc deci două determinări și la fel predicatul din propoziția atributivă (Prop. A.). Predicatul regentei și complementele atributive primesc însă câte o singură determinare. Există astfel o alternare a lanțurilor duale și ternare prin care se reușește un deosebit efect ritmic. Simetria determină apoi o construcție similară a regentei și atributivei, în care întâlnim aceeași relație P—CL—A. Un efect neașteptat al forțării frazei în schemă simetrică este transformarea complementului de mod într-un atribut circumstanțial CM(A): *amară*; acesta are o dublă funcție sintactică determinând și subiectul *mireasma*, cu care se acordă în gen și predicatul *se așternea*. Dacă sintagma atributivă este și aici, celula de bază a frazei, ordinea elementelor determinat ( $D_1$ ) / determinant ( $D_2$ ) diferă. În regentă,  $D_2$  urmează lui  $D_1$ , sugerându-se astfel o relație de convergență între *amară* și *tristă* prin locul similar ocupat în lanțul sintactic. În atributivă,  $D_2$  precede pe  $D_1$  și în acest caz nu numai locul, ci și similitudinea morfologică — ambele attribute sînt adjective calificative — sugerează o relație de opoziție perfect picturală *albe / funebri*. Iată deci că simetria este aplicată în această frază mai nuanțat, în funcție de mai multe intenții poetice.

Chiar în fraze mai ample, simetria funcționează. Nu mai transcriem toată fraza (De la „Peregrini cucernici...” pînă la „... vestigiile sublime”) și nici scheme sintactice pentru a nu îngreua expunerea, dar remarcăm cîteva „coincidente”: apozitia *peregrini cucernici* pe lîngă subiectul neexprimat (*noi*) este implicată în fiecare propoziție; predicatul se află totdeauna pe locul următor (al doilea) în propoziție; din 10 complemente, 7 sînt determinate atributiv și de fiecare dată  $D_2$  urmează lui  $D_1$ ; dintre complemente remarcăm; trei CD, trei CL, 2 CI și 1 CM, ceea ce indică repartizarea lor egal numerică; în toate propozițiile, după locul predicatului urmează în aceeași ordine complementul și atributul, încît întotdeauna catenele determinărilor se termină în attribute; fiecare predicat primește două compliniri prin complemente, cu excepția propoziției a III-a în care există 3 complemente.

La nivelul întregului text simetria este asigurată prin antepunerea predicatului. Marea majoritate a propozițiilor sînt deschise de verbe la imperfect ceea ce face să se acumuleze în continuare numai grupe nominale, subiectul fiind pus la același nivel cu complementul. Dezechilibrarea frazei prin ruperea alternării tradiționale între verbe și grupa nominală duce însă la o nouă organizare, pe bază ritmică, lanțul substantival și adjectival fiind structurat prin relații atributive și prin aglutinări de silabe în scheme metrice repetabile. În al doilea rînd, propozițiile devin simetrice prin încadrarea lor în aceeași schemă topică, frazele și chiar unitățile contextuale mai mari pîrînd a fi organizate omogen.

Am văzut mai sus un caz de antepunere a atributului. Matei Caragiale utilizează acest procedeu fie în scopuri picturale: *verdea întunecime*, *albe turlă*, *funebri chiparoși*, *negrelor prăpăstii*, fie în scopuri ritmice: *albul răsfăț*, exemplu în care antepunerea adjectivului determină articularea lui și cîștigarea, în aceste condiții, a unei silabe. Sintagma se structurează astfel mai bine ritmic și sonor: „albul răsfăț al orașelor răsăritene”.

Construcția sintactică a frazelor este omogenă nu numai prin ordinea elementelor, ci și prin *raporturile* dintre ele. Un sondaj întreprins pe un fragment



(De la „Străjuiau pe înălțimi“ ... pînă la „... unde jucau femeii din buric“) dă următoarele rezultate:

Există 20 propoziții regente și numai 8 subordonate: dintre regente 12 sînt legate prin juxtapunere, 6 prin raporturi de subordonare. Cifrele indică deci un avantaj net al juxtapunerii și un număr mic de cazuri în care propozițiile sînt complicate prin relații logice de subordonare. De regulă, scriitorul întrebunțează propozițiile, ca și cuvintele și sintagmele, într-un lanț neîntrerupt de elemente *egale* sintactic. Curgerea este rareori întreruptă prin opriri sau reveniri, propozițiile cuprind imagini, sau anumite faze ale călătoriei, iar succesiunea lor respectă sensul *unic*, fără retrospective, al călătoriei imaginare. Pauzele sînt și ele egale, datorită mai mult semnelor de punctuație, punct sau virgulă, ceea ce asigură un tempo oarecum uniform, necesar unei evocări prin asociațiile reveriei, nu conformă cu un plan prestabilit. Din punct de vedere ritmic, frazele alternează un număr dual de propoziții, cu fraze cu un număr mai mare de 4 sau 5 propoziții. În mod semnificativ, textul păstrează aceeași grupare de elemente la toate nivelele expresiei. Cuvintele bisilabice, majoritare inițial, cedează locul formațiilor ritmice trisilabice. Sintagma de bază, relația atributivă grupează două sau trei elemente; la fel predicatul și complementele sale. Substantivele la singular alternează cu cele aflate la plural. În fine, frazele conțin două sau patru propoziții, cu o *medie* de trei propoziții. Iată deci că întregul text este structurat pe ritmuri duale cu puternică tendință spre ritmul ternar, care devine în fapt *media tuturor procedeelor poetice* utilizate de scriitor. Se obține astfel o remarcabilă convergență a mijloacelor artistice și un sprijin reciproc între toate planurile expresiei, prin structurarea lor paralelă și simetrică. Toate acestea demonstrează o *atitudine stilistică* specială a lui Matei Caragiale care tratează textul de proză *ca și cum* ar fi poezie.

Dacă analizăm textul la nivelul imaginilor, vom constata aceeași evitare a preciziei, aceeași plutire în vag. Locurile pe care trec călătorii nu sînt descrise, ci *evocate* prin asocierea lor cu o emoție de ordin estetic. Aceasta este determinată de o *singură* notă distinctivă, uneori pitorească, alteori destul de generală, dar totdeauna cu virtuți cromatice sau muzicale. Nu putem vorbi de un tablou și nici de o suită de tablouri în sensul peisagisticii curente, capabilă să înfățișeze spații geografice exacte, recognoscibile. Matei Caragiale este un pictor *impresionist*, el sugerează specificul locului plecînd de la o impresie unică, pe care o traduce în numai cîteva tente, renunțînd la conturul exact al obiectelor. Valoarea pînzelor sale stă în culoare, nu în desen. Așa se explică frecvența relațiilor atributive, prin care pictorul fixează culoarea în dreptul obiectelor. Așa se explică frecvența raporturilor de juxtapunere între fraze, acestea fiind o suită de culori aflate numai în raport cromatic, orice legătură de subordonare fiind inutilă sau imposibilă.

Imaginile vizuale sînt de obicei tipice locurilor respective, dar pentru a purta valori de atmosferă sînt realizate de obicei metaforic.

Metaforele sînt adesea verbale, cuplînd termeni substantivali care, luați separat, ar fi realizat niște imagini vizuale destul de șterse: „Palate părăsite ațipeau în paragina grădinilor“, „la zare neaua piscurilor sîngera în amurg“. Alteori metafora subliniază calitatea obiectului: „veninoasă verdeață“ (iarba care a crescut peste cetățile surpate), „Vraja albastră a Mediteranei...“.



Peisajul este evocat de un *estet*, interesat de frumusețea locurilor pe care le zărește mereu la distanță, ca pe un *miraj*. Călătorul nu se oprește nicăieri, ci lunecă indefinit printr-o geografie indistinctă, întrezărită prin fumul vioriu al zărilor. Cu ochii aproape închiși el „vede” numai depărtările către care fuge, ca un obsedat romantic al lumilor *de dincolo*, doar bănuite. Peisajele nu au adâncime și nu au de fapt *nici o dimensiune*, decît cea înșelătoare a orizontului. Generalitatea expresiei se acordă firesc cu metaforizarea ei, pentru că drumetșul nu vede obiectele decît ca mase de culori ori ca surse insesizabile de sunete.

Romantismul evazionist, colorat de viziunile cromatice ale opiomanului, a creat peisaje sumbre, bînuite de deznădejde la Coleridge, De Quincey sau la Baudelaire, vizitatorul „paradiselor terestre”. Acest filon poetic a pătruns prin simbolism, în opera lui Matei Caragiale, mai mult sub forma fantasticului interior. Barbey d'Aureville și Huysmans sînt pe această linie inspiratorii direcți ai scriitorului român, creînd atmosfera tulbure dar încărcată de miresme grele și personajul damnat, amestec de viciu, perversiune și hipersensibilitate estetică, întîlnite în *Les diaboliques* și respectiv, *A rébours*.

Scenele de interior de la Pașadia, ca și figura personajului însuși, alături de pagini din nuvela *Remember* atestă asemenea influențe, după cum evocarea mahalalei, năclăită în turpitudine, amintește nu numai orgiastice „mistere ale Parisului”, ci și realități românești, prin care s-au plimbat, înaintea lui Matei Caragiale, Anton Pann, N. Filimon, Ion Ghica, Bacalbașa și I. L. Caragiale.

Evocările peisagiste, în genul reveriei lui Pantazi, ca și, în genere, elemente descriptive de „exterioare” mi se par a constitui o altă zonă artistică în opera lui Matei Caragiale. O anumită purificare a atmosferei îndepărtează pîclele grele și dandysmul; poetul damnat devine pictor impresionist, îmbătat de jocurile luminii, căutînd frenetic colțuri de lume inedite, pentru a le sorbi frumusețile neștiute. („Spre miază-noapte, din jocurile umezelii cu lumina, se isca pentru văzul uimit o nesfîrșită desfătare. Razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel nîciodată, împurpurări grele în asfințit; aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară...”). Simțul culorii este deosebit de fin la Matei Caragiale, el realizînd aici o adevărată simfonie cromatică, din transparența văzduhului. Culorile sînt pastelate și diafane chiar cînd sînt utilizate contrastant, prin efectul de distanță la care sînt „văzute” obiectele ca și prin lipsa de insistență în calificarea nuanțelor: *albe turlle între funebri chiparoși, forfoteala pestriță din schelele scăldate în mare, toropeala cerului său de smalt, verdea întunecime a selbelor* etc. Reveria sumbră baudeleriană este înlocuită cu melancolia ușoară a lui Samain și H. de Régnier, depravarea pariziană dispare și ne pierdem pașii pe aleile grădinilor, întîlnim *chiparoși* și *oleandri*, statuiete (zeități de piatră) ascunse în boschete. Delicatețea, suavitatea, melancolia languroasă a acestei aripi simboliste existau deja în literatura română, printr-un sector al poeziei macedonskiene<sup>1</sup>), prin paginile lui Anghel, Petică, Săvescu și alții. Aceștia cultivau frumosul ca o floare rară și plăpîndă, exhalînd ultimele parfumuri într-o agonie cromatică. Chiar cînd evocau peisaje românești certe, un abur invizibil

<sup>1</sup> Cf. analiza noastră la *Rondelul rozelor ce mor*, de Al. Macedonski.



acoperea obiectele, iar jocurile de culori și forme sugerau adesea un discret *exotic* românesc, după cum, alteori, configurau un *exotic* propriu-zis.

Acestei estetici și acestei creații literare cred că i se poate atașa fragmentul analizat din *Craii de la Curtea-veche*, care corespunde unei permanențe în opera generală a lui Matei Caragiale. Culorile sumbre aparțin lui Pașadia, cele violente, țipătoare, sînt caracteristice lui Gore Pirgu, pe cînd culorile pastelate, învăluite în melancolie, îl definesc pe Pantazi.

Finalul textului nostru atestă evlavie personajului în fața Zeiței Marea, căreia i se închină prin toate continentele și oceanele lumii. Patima este a unui marinar damnat, cu amintiri, poate din Coleridge, dar călătoria, pentru Pantazi, nu este o ardere tragică, ci o voluptate estetică, rafinamentul omului sceptic întru cele pămîntești dar insațiabil în ordinea frumuseții universale. Tocmai de aceea, puținele referințe geografice ale textului închipuie o călătorie în jurul lumii, din Europa centrală, Mediterana, prin Antile și Amazonia, pînă în China și India și din nou mai departe.

De altfel toate informațiile lui Matei Caragiale despre Pantazi concură cu imaginea pe care ne-o formăm, ascultîndu-i reveria. Trăiește retras într-o casă enormă, plină de flori scumpe și parfumuri grele, dar chipul lui nu are nimic din aerul sumbru, damnat, iremediabil viciat al lui Pașadia, fratele balcanic al lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans. Descendent dintr-o familie veche, de greci cu pasiunea aventurii înăscută, Pantazi a avut o copilărie gîngășă și o adolescență romantică, traversată de-o dragoste nefericită; pentru a uita a plecat în căutarea frumosului, ca și călătorii romantici. Iată de altfel o frază caracteristică: „Dar pe cînd vastele peisagii ce sir Aubrey (un alt Pașadia, din nvela *Remember*) zugrăvea dintr-un cuvînt, erau pustii de suflare omenească, ca după un potop, în ale noului prieten se îmbulzea în pitorești veștminte o lume întreagă: șeici și pașale, emiri și hani...”. Eroul este de formație romantică, complicat de rafinamentul senzorial al generației lui Samain și Verlaine. Iată deci, că *selecția* imaginilor din acest text corespunde structurii personajului.

Cred că o asemenea interpretare conturează mai exact tripticul crailor, căruia îi corespunde și un triptic al creației scriitorului, oscilînd între demonismul întunecat și vicios, pitorescul balcanic, explozie de vitalitate, și tristețea elegantă, fugind de ea însăși pe alte meridiane ale lumii. În planul influențelor, regăsim același triptic, în cele două aripi ale simbolismului și în cercul balcanic al literaturii române.

Revenind la fragmentul analizat, trebuie să remarcăm că tehnica utilizată de Matei Caragiale este cea a poemului în proză, frecvent în simbolism. Am văzut că ritmica, sonoritățile, construcțiile morfologice și sintactice au scopul comun de-a unifica melodic textul. Toate mijloacele poetice sînt subordonate cantabilității, în pură tradiție estetică simbolistă, pentru care muzicalitatea este calitatea poetică esențială. Imaginile imprecise, funcționînd pe bază de sugestie și creare a atmosferei, ne duc cu gîndul la „estetica vagului”, tot simbolistă. În plus, trebuie să remarcăm utilizarea unor tehnici picturale de nuanță impresionistă, atente la transparența sau densitatea luminii. Generalitatea și pitorescul evocării, sentimentul unei alunecări nesfîrșite într-o lume care fuge mereu spre orizont, inconsistența și irealitatea acestei lumi, văzute ca pete de culori



și umbre, în care legile timpului și spațiului au dispărut, toate acestea creează parcă o suprarealitate poetică și muzicală<sup>1</sup>, pentru care geograficul este doar un punct de plecare, un pretext. Această lume ar putea fi considerată de factură onirică („mulțumire nu mai aflam decât atunci când frumusețea sau ciudățenia făcea să ne credem pe tărîmul visului”), Matei Caragiale fiind astfel printre puținii scriitori români care au tentat genul. Întîlnim însă aici oniricul calm, risipit într-o beatitudine fără hotar, și nu oniricul straniu, terifiant, malefic. Cred că putem reține această ipoteză în baza evidentelor argumente ale textului, corespunzătoare de altfel și unei orientări generale în opera lui Matei Caragiale. Acesta rămîne însă, oricum, un extraordinar artist, un magician al verbului aproape unic în literatura română. Capacitatea de-a transfigura realitatea evocată, strălucirea imaginilor, cantabilitatea textului, ridică acest poem în proză nu numai la înălțimea maximă a genului, ci îl consacră și printre cele mai surprinzătoare și mai artistice pagini din literatura noastră.

LIVIU REBREANU

RĂSCOALĂ

Scena este prezentată panoramic. Mulțimea țăranilor așteaptă la marginea satului. Către ea înaintează cealaltă mulțime, a soldaților, care se oprește apoi, amenințător, la o sută de pași distanță. Textul lui Rebreanu este constituit aproape ca un scenariu de film, urmărind cu insistență numai două efecte, de ordin cinematografic: prezentarea rapidă a unei scene de masă și comunicarea tensiunii dureroase care stăpînește mulțimile dușmane.

Realizarea acestor efecte majore cere o organizare specială a frazelor și imaginilor. Pentru a o reuși, Rebreanu apelează la un principiu utilizat de obicei numai în poezie: subordonarea strictă la context a oricăror imagini și efecte stilistice individuale ale cuvintelor. Dimensiunile romanului sînt monumentale, conflictul și personajele sînt proiectate pe fundalul parcă mitic al setei de pămînt milenare. Stilul „imagié”, cizelarea îndelungă a metaforei, utilizarea cu-

<sup>1</sup> „Matei Caragiale este un poet și scrierea lui valorează nu prin ceea ce este ci prin ceea ce sugerează. Realitatea se transfigurează, devine fantastică...” (*Istoria literaturii române*, p. 815), observă G. Călinescu, atașînd scriitorul grupului suprealist, cultivînd însă și oniricul și pitorescul balcanic.

<sup>2</sup> București, E.S.P.L.A., 1959, p. 403—405 (Partea a II-a, capitolul al XI-lea, subcapitolul al VII-lea). Rebreanu povestește reprimarea răscoalei în satul Amara. Aici se întrevide un început de organizare și de rezistență a țăranilor, astfel încît ciocnirea dintre ei și armată capătă un caracter deosebit de dramatic.



vintelor prețioase cu sonorități insolite, ar fi fost ridicole. Intuiția artistică a lui Rebreanu i-a comandat „efasarea” cuvîntului și chiar a frazei, pentru a putea spori densitatea contextului. Nu cuvîntul, deci, ci contextul capătă valori plastice în proza lui Rebreanu. A vorbi de-aceea, de „absența stilului” la Rebreanu, mi se pare nu numai o eroare de percepție artistică dar și o eroare de principiu, deoarece ar însemna să reducem complexitatea stilurilor la o singură variantă posibilă, cea realizată prin așa-zisa calofilie.<sup>1</sup>

Realizarea unor efecte majore cere în paginile lui Rebreanu o organizare specială a frazelor și imaginilor.

Lexicul este obișnuit, cu cîteva cuvinte populare inserate în text fără nici un accent special, pentru a asigura perfecta cursivitate a textului: *hăpăi*, *vînzoli*, *bîgui*, *sudalmă*, *nour*, *muiere*, un cuvînt cu fonetism popular *gheneral* (fraza respectivă redă vorbirea unui țaran, Toader Strîmbu, cu ajutorul stilului indirect). Lexicul regional, remarcabil la nivelul romanului, se pierde la nivelul episodului, Rebreanu utilizîndu-l numai în cazuri absolut necesare.<sup>2</sup> Remarcabilă este utilizarea abstractelor verbale *lărmuirea* (bărbaților) și *grămădirea* (de oameni). În ambele cazuri Rebreanu vrea să amplifice sensul inițial al unor substantive colective, creînd impresia unui zgomot asurzitor sau, respectiv, a unei mulțimi nesfîrșite. Alte elemente ale textului vor întări această impresie.

Elementele morfologice și sintactice sînt utilizate convergent de către autor, pentru crearea efectelor menționate mai sus.

Subiectele majorității frazelor sînt exprimate prin substantive care capătă un sens generic datorită întrebuintării lor la numărul plural și cu articol definit: *țărani*, *fetele*, *ochii*, *capetele*, *sudălmile*, *strigătele*, *înjurăturile* etc. Cînd subiectul este exprimat printr-un substitut, este ales pronumele nehotărît *toți*, care are un sens global, asemănător substantivelor colective. Rebreanu îl repetă chiar de trei ori în două fraze consecutive, formate — culme a sfîdării regulilor calofile! — numai din cuvinte cu un conținut semantic vag, agravat prin repetiție: *cîte ceva*, *ceilalți* (pandant semnificativ la *toți*) *nimic*, *același lucru*, *aceleași cuvinte* (de remarcat extrema generalitate a substantivelor: *lucru* și *cuvinte*) *uneori*, *arar*. Subiectul se obține și prin cuplarea unor substantive la plural, articulate sau nu, cu pronume nehotărîte: *cîteva glasuri*, *toate capetele*. Aici trebuie remarcată subtila indicație scenică pe care o introduce Rebreanu prin trecerea de la substantiv nearticulat la substantiv articulat și de la sensul parțial al primului pronume la sensul global al celui de al doilea: strigătul *cîtorva* se transformă în mișcarea *tuturor*. Gestul simultan al întoarcerii capetelor este înregistrat parcă de un operator de cinema care filmează *de sus* mișcarea figuranților pe platou și este și o dovadă în plus a viziunii panoramice a lui Rebreanu.

<sup>1</sup> Cf. interviul lui Rebreanu acordat la 1 ianuarie 1926, revistei „Ideea europeană”: „Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu șlefuit și neprecis. Strălucirea stilistică, cel puțin în opera de creație, se face mai totdeauna în detrimentul preciziei și a mișcării de viață. De altfel cred că e mult mai ușor a scrie frumos, decît a exprima exact...” (apud Al. Piru — *Liviu Rebreanu*, București, Editura tineretului, 1965, p. 93).

<sup>2</sup> Cf. Al. Piru, *Op. cit.* p. 100. Al. Andriescu, *Sobrietatea stilistică și realismul lui Liviu Rebreanu*. În: „*Limbă și literatură*”, vol. III.



În aceeași tehnică sînt prezentate apoi figuri din mulțime. Ca într-un „travelling” aparatul de filmat lunecă rapid printre răsculați, prințind succesiv o figură schimonosită de ură, mîini încleștate pe arme, gesturi de amenințare, totul pe fundalul mulțimii tălăzuind încoace și încolo. Siluetele care apar un moment în obiectiv sînt prezentate cu nume proprii dar, cum vom vedea, cu nici un determinativ, ci doar printr-un singur *gest*, exprimat verbal. Orice detaliu în plus ar fi scăzut ritmul evocării și ar fi alterat tehnica ei cinematografică.

În continuare, subiectele frazelor redevin exprimate prin substantive la plural, dar acum nearticulate: *coase, topoare, furci, sape, glasuri ascuțite*. Ca și cum mișcările dezordonate ale mulțimii accelerîndu-se, oamenii nu se mai disting și numai armele lor se agită spasmodic, tulburînd imaginea pe ecran. Un singur subiect este exprimat printr-un substantiv la singular și acela numește o stare sufletească unanimă: *furia!* Apariția armatei este *văzută* ca o succesiune de substantive la plural sau colective, pe post de subiect: *coloana de soldați* (aici atributul constituie subiectul logic), *rîndurile, cîțiva călăreți, tunurile, oastea, gălăgie* ca și prin abstractul verbul *grămădirea*. Chiar cînd sensul cuvintelor și frazei impune o anumită specificare a substantivului, Rebreanu o atenuează pe cît posibil prin articol nehotărît: *o comandă aspră*. În scena „intermediară” a textului, subiectele devin, firesc, exprimate prin nume proprii, Baloleanu, Anghelina etc., dar este suficient să apară din nou mulțimea, pentru ca să apară simultan și substantivele la plural: *soldații, ochii*.

Această orientare specifică a elementelor substantivale<sup>1</sup> este permanentă, chiar cînd au rol sintactic diferit, complement sau atribut: *urlete, vorbele, gîtlejuri, lărmuirea, bărbaților, luciul baionetelor*. Adjectivele, de obicei calificative, sînt uneori atît de banale încît valorificarea lor ca epitete pare riscată: *fețe roșii, ochi înflăcărați, înfiorare apăsătoare, urlete mai năvalnice* etc. totuși ele definesc perfect *momentul* dramatic.

„Banalitatea” adjectivelor se datorește intenției lui Rebreanu de-a *unifica* tabloul prin anularea elementelor diferențiatore și impunerea unei tonalități generale omogene.

Întregul tablou al mulțimii este lucrat pe detalii auditive, nu vizuale. Rebreanu a intuit că o evocare de ansamblu bazată pe un sentiment unic, este mai convingător realizabilă, mai ales în situația concretă a ciocnirii răsculați-armată, prin sonorități aspre care să sugereze un vacarm al furiei, dar și al spaimii. Mînați de aceste sentimente, oamenii *țipă*, nu încremenesc în poze teatrale. Realist dotat cu o mare intuiție artistică, Rebreanu apelează astfel la verba dicendi, care notează și modulațiile glasurilor, sau determină predicatele prin complement sau propoziții subordonate specificatoare: *strigară, răcni cu un glas subțire* (locuțiunea adverbială, aparent banală este de o mare expresivitate pentru că sugerează spaima care *gîtuie* pe vorbitor schimbîndu-i aproape timbrul vocii, lucru explicat și în comentariul care urmează), *țipa ca o babă* (idem), *mormăi cu o ură care-i învinețea vorbele* (aici

<sup>1</sup> Observația lui Al. Piru, (*op. cit.*, p. 104—105), referitoare la „stilul verbal” al scriitorului, trebuie atenuată, pentru acest fragment, cel puțin în favoarea ponderii aproape egale a elementelor substantivale.



verbul este nuanțat de o metaforă sinestetică, culoarea *vineție* a sunetului exprimând perfect intensitatea urii), *hăpăind într-una* (repetarea numelui lui Petre indică iarăși spaima care stereotipizează reacția verbală), *glasuri ascuțite* care spintecau *lărmuirea bărbaților* (aici sonoritatea e sugerată diferențiat, prin opoziție de intensitatea țipetelor singulare și a zgomotului de fond al mulțimii), *comandă aspră*. Glasul lui Nicolae Dragoș este redat și mai nuanțat printr-o succesiune de metafore care urmăresc intonația descendentă: „Sudălmile i se încâlciră în cerul gurii pînă se înecară într-un scrîșnit“.

Grupul rival, armata și cei trei reprezentanți ai guvernului sînt caracterizați și ei pe registrul sonor. Baloleanu se *bîuguie*, iar fraza lui rămîne suspendată, după un procedeu frecvent la Rebreanu. Scriitorul, prezentînd de obicei oameni elementari, transcrie o vorbire trudnică, întretăiată de pauze în care fraza se plămădește după reguli obscure. Țăranii lui vorbesc monosilabic dar nu cu clișee ca personajele caragialești. În momentele de criză frazele suferă o împiedicare sporită, uneori neputînd trece un anume prag, ceea ce determină repetiri instinctive. Erotismul, spaima, moartea, produc astfel de efecte la Ion sau George în romanul *Ion*, ca și la Petre Petre sau alții, în *Răscoala*. Rebreanu extinde procedeul și la personaje „culte“, socotind, pe drept cuvînt, că el exprimă un comportament verbal normal, propriu unei anumite situații psihologice, indiferent de natura personajului. Bolboroselile lui Baloleanu, „calm, domnule maior, calm“ și suspendarea frazei sînt generate, de asemenea, de spaimă.

Notarea limbajului altor personaje este la fel de realistă și de discretă. Replicile maiorului Tănăsescu au un ton oficial, vizibil în construcția prețioasă a frazei, începută cu concesivul *deși*, care presupune o regentă nerostită „Rămînem calmi“ („cum ordonați... deși...“) și axată pe două predicate *îi vedeți și-i auziți* și pe două complemente *gloanțe și baionete* cu toate că situația ar fi fost perfect exprimată cu cîte unul singur din ele. Nervozitatea maiorului este aici notată numai în gest, dar mai tîrziu va disloca fraza oficială, în cuvinte și sintagme gîfuite.

Strigătele de furie și speranță ale țăranilor sînt redată lapidar, încît sugerează în succesiunea lor, simultaneitatea și în intensitate, — întregul „program“ al răscoalei.

Anghelina țipă *cu un glas desperat*, atît de acut încît *nu se aude*, excelentă soluție literară, care-l scutește pe Rebreanu de înserarea unor blesteme sau vaiete inutile. În schimb, cuvintele lui Anton sînt utile evocării pentru că deschid, sub aparențele nebuniei, dimensiunea fabulosului. Personajul repetă de fapt „tezele“ strigate de mulțime, dar într-un veștmînt profetic. „Discursul“ lui are de aceea o concentrație sporită de lexic popular, față de restul textului, și la fel, de imagistică populară. Toate acestea incită mulțimea într-atît încît Rebreanu „îndrăznește“ să aducă o comparație livrescă, de loc supărătoare în context pentru că reprezintă momentul de vîrf al tensiunii: „Glasul... parc-ar fi fost al unui cîntăreț extraordinar acompaniat de un uriaș cor barbar“.

Un singur personaj al dramei acționează în tăcere: cel distructiv — armata. Aici Rebreanu utilizează detaliul vizual într-o pregnantă opoziție cu restul tabloului. Adverbul este banal doar aparent: „neclintiți, negri și reci“.



Fiecare din adverbe se opune antonimilor care caracterizează masa țăranilor. Interesant este tripticul culorilor din text: roșu la țărani, negru la soldați și galben la prefect. Aparent strict obiectivă, culoarea are de fiecare dată un sens simbolic, semnificând stările sufletești respective, ca și rezultatele confruntării: soldații sînt agenții morții, iar țăranii victimele însîngerate. La mijloc, înnebunit de spaimă, Baloleanu apare *foarte galben*; apoi toți cei trei oficiali se agită într-o zăpăceală *galbenă*. Adverbul și adjectivul devenite metafore, indică intenția scriitorului, dar și un procedeu specific artei lui Rebreanu: reluarea, în ecou, a unor detalii<sup>1</sup> în momente diferite ale povestirii. Romancierul nu *subliniază de loc anumite* amănunte încît revenirea lor trece aproape neobservată, totuși romanul găsește în aceasta unul din lianții săi secreți. Asemenea *corespondențe* găsim în *Ion* (un exemplu: în noaptea seducerii Anei, Ion observă sub patul lui Vasile Baci, tăișul securei, arma care-l va ucide în final, prin mîna lui George) dar și mai insistent în *Răscoala*, la nivelul faptelor mărunte ca și al organizării capitolelor romanului.

Locul acțiunii nu este descris, ci se menționează numai: „în marginea satului“, „șoseaua“, și „împrejurimea“. Crearea unui substantiv dintr-un adverb de loc are același efect amplificator ca și abstractele verbale menționate mai sus, dar este la fel de imprecisă. Singurul element de peisaj rămîne astfel *șoseaua*, prin excelență indeterminat, care, la Rebreanu, are și o valoare specială, semnificând continuitatea nescîrșită a vieții și a lumii, după cum ne sugerează frazele inițiale și finale din romanul *Ion*. Apariția succesivă a țăranilor în mulțime este notată prin adverbe care indică parcă mișcarea aparatului de filmat și revenirea lui în punctul de plecare, locul unde se afla Petre. Nicolae se află *alături* de Petre, Chirilă se ține *lîngă* Nicolae, *mai departe*, *în mijlocul unei îmbulzeli*, se află Teodor (semnificativă este și generalitatea oricărei indicații care depășește stricta contingență: *în mijlocul unei îmbulzeli*) iar Ilie, ultimul țăran menționat, se află *în dosul lui Petre*.

Așa cum verbele convergeau pentru a asigura nu numai mișcarea tabloului ci și calitatea lui sonoră omogenă, tot așa adverbele converg pentru a stabili fie opoziții, fie contingențe semnificative între persoane.

Analiza psihologică este înțeleasă de Rebreanu ca evocare epică, desprinzîndu-se din vălmășagul faptelor. În *Ion* ea mai apărea încă, în monologurile lui Ion sau ale Anei, dar în *Răscoala*, dispare aproape complet în ceea ce privește prezentarea țăranilor, rămînînd atașată, destul de parcimonios, numai personajelor culte. În aceste condiții capătă și mai multă pondere procedeul redării stărilor sufletești prin intermediul notării unor reflexe fiziologice violente. Emoțiile violente, caracteristice firilor închise și cu reacții oarecum lente în exterior, produc personajelor lui Rebreanu adevărate șocuri în zona senzorială<sup>2</sup>. Iată „simptomele“ lui Baloleanu: „I se împleticeau picioarele și-i clănțăneau dinții“; „împietrise“. Desigur, personajul nu este repre-

<sup>1</sup> Atenția lui Rebreanu la detaliu și amplificarea insesizabilă a tensiunii romanului prin acumularea unor detalii aparent anodine, au fost adesea observate. (vezi și Lucian Raicu: *Liviu Rebreanu și arta romanului*. În: „Viața românească“, 1963, nr. 6—7, p. 303—317). Corespondența detaliilor, în momentele cheie ale romanului n-a fost, pe cît știm, încă cercetată.

<sup>2</sup> Tudor Vianu. *Arta prozatorilor români*, p. 326—327.



zentativ pentru galeria tipologică la Rebreanu, dar el este evocat prin procedee generale în creația sa.

Dacă țărani nu sînt analizați psihologic, prin formularea directă a stărilor sufletești, nu înseamnă că ei sînt lipsiți de orice adîncime. Dimensiunile conștiinței apar *prin* gesturile lor. Rebreanu se înscrie pe linia realismului obiectiv începută cu I. L. Caragiale (cf. analiza noastră), printr-o reușită literară evidentă. Simple gesturi caracteristice revelă o lume telurică a unor forțe psihice copleșitoare, explozive, luminate încă palid de rațiune, dar marcînd o integrare instinctivă a oamenilor în pămîntul din care parcă au crescut, ca arborii. Analiza magistrală a unui asemenea suflet „primitiv” ca și a „sufletului colectiv”, a fost subliniată în nenumărate rînduri<sup>1</sup>, încît nu mai insistăm aici.

Tabloul fiind lucrat mai ales cu paleta sonoră, imaginea vizuală este rezervată mai mult comparațiilor, devenind în același timp, mai expresive și mai puțin concretă. Domeniul comparațiilor este totdeauna concret, dar, din nou un procedeu specific la Rebreanu, încărcat mereu cu o nuanță afectivă. Aparent obiective și imposibile, comparațiile au un subtext moral sesizabil datorită contextului. Furia este ca un „*abur otrăvit*”, incingînd sutele de oameni în aceeași ceață invizibilă”, coloana soldaților seamănă cu o „uriasă rîmă neagră” și apoi, datorită tunurilor, cu „un trup apocaliptic” încheiat de „o coadă turtită cu solzi metalici”, mulțimea țăranilor se învoldurează „ca un nour sălbatec amețitor” și „ca o apă bătută de un vînt nehotărît”, cuvintele lui Anton se revarsă „ca o vîltoare de scînteii gata să aprindă tot ce întîlnește în cale”. Toate aceste comparații „simple”<sup>2</sup> au efecte convergente: soldații inspiră repulsie, țărani sînt cuprinși de o furie nestăpînită, dar amîndouă forțele generează o impresie comună de spaimă, ca două stihii contrare ale naturii, a căror teribilă ciocnire nu poate fi oprită. În același timp, impresia generală a cititorului se întărește și prin alternanțele de perspectivă, deoarece fiecare comparație implică modul în care un grup de oameni îl vede pe celălalt.

Foarte interesantă este comparația *ca într-o poartă deschisă spre altă lume*, în care perspectiva este a țăranilor încă sperînd că nu vor fi mitraliați, dar și a autorului sugerînd un viitor în care, poate, lumea va fi altfel construită.

Comentariul autorului lipsește aproape complet. Propozițiile introduse prin cuvîntul *parcă* sînt de fapt un soi de comparații încît atitudinea scriitorului se simte numai în sensul moral al senzațiilor concrete, în „subtextul” epitelor și comparațiilor. Disprețul pentru lășitatea lui Baloleanu, repulsia în fața cruzimii lui Tănăsescu (vizibilă mai ales în pasajele represiunii propriuzise) se îmbină cu simpatia și tristețea în fața furiei și dorinței de luptă a țăranimii, din păcate ineficace. Spaima este liantul textului, fiind generată de fiecare element al lui, dar la țărani se întovărășește cu dorința de luptă chiar în condiții de inferioritate („toți se simțeau cuprinși de o înfiorare apăsătoare pe care încerca apoi s-o alunge cu alte urlete mai năvalnice parcă le-ar fi fost frică tuturor să nu se trezească dintr-o beție fericită”; „parcă toți

<sup>1</sup> Cf. G. Călinescu. *Istoria literaturii române*, p. 650—651.

<sup>2</sup> Cf. și Ov. S. Crohmălniceanu. *Liviu Rebrenu*, București, E.S.P.L.A., 1954, p. 129 (exemple citate chiar din acest text).



ar fi vrut să vadă mai bine pe vrăjmași și să-i înfrunte“) pe cînd la „pacificatorii“ burghezo-moșierimii, ea se produce în ciuda forței militare superioare („o frică năîngă îi rodea inima, că soldații se vor înfrăți cu țărani și-i vor măcelări“).

Rebreanu este deci un realist perfect obiectivat, în sensul pe care dorea să-l acrediteze Flaubert. Neinteresat de șlefuirea cuvîntului, precum și de-o anume problematică (vidul interior al burgheziei, „bovarismul“), ca scriitorul francez, el se apropie de estetica acestuia prin dispariția sa completă în spațele textului (rămînînd încă vizibil prin „colorarea“ afectivă a imaginilor), prin impasibilitatea în fața dramei, relatată la rece, prin indiferența naturii la suferințele omului, prin sugerarea psihologicului „văzut“ în comportament.

Analiza noastră a încercat să demonstreze existența unui „stil Rebreanu“, prin așa-numita *efasare* a cuvîntului în favoarea contextului, ca și omogenizarea acestuia într-o tonalitate impusă de desfășurarea evenimentelor<sup>1</sup>. Am insistat, de asemenea, asupra *lianților* textului, stări sufletești unificatoare pentru mari ansambluri umane ori termeni reluați în *corespondențe* suges-tive. Asemenea procedee amintesc de unele tehnici flaubertiene, dar, și în acest caz, trebuie să precizăm că numai în *funcționalitatea* lor putem găsi o coincidență între scriitorul francez și cel român, nu și în *formularea* lor verbală ca atare, domeniu în care Rebreanu a refuzat cizelarea imaginii, preferînd expresia frustă, bolovănoasă adesea.

Oricum însă, sperăm că această analiză a reușit să demonstreze *factura stilistică*, cu totul remarcabilă, a unui scriitor adesea nedreptățit, din acest punct de vedere, în cercetările literare.

#### CAMIL PETRESCU

#### PATUL LUI PROCUST<sup>2</sup>

O notă din prima pagină, intitulează întregul roman un „dosar de existențe“, vestind astfel forma pe care acesta o va avea tot timpul: curgerea *paralelă* a unor existențe, în text și note, dar și *contrapunctarea* lor, întrepătrunderea și *comentarea* lor reciprocă, totul din nou, comentat de Camil Petrescu, grefierul imparțial care alcătuiește „dosarele“ pentru cititori. Într-un asemenea roman, problema artistică fundamentală devine cea a compoziției. Autorul își deta-

<sup>1</sup> Cf. cunoscuta formulare a lui G. Călinescu: „Frazele (lui Rebreanu) considerate singure, sînt incolore ca apa de mare, ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării“ (*Istoria literaturii române*, p. 650).

<sup>2</sup> București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957.



șează foile de manuscris și le prezintă aparent anarhic numai pentru a obține o nouă organizare, mai riguroasă în fond, deși mai suplă. Pentru un scriitor care a protestat vehement împotriva calofiliei, printre altele și în acest roman, nu analiza „pe pagină” poate distinge o notă specifică, ci tocmai urmărirea liniilor invizibile pe care se sprijină întreaga construcție a romanului.

Formal, romanul este constituit din trei capitole „scrise” de d-na T., un foarte lung capitol, „Într-o după amiază de august”, „scris” de Fred Vasilescu, epilogul I, de același, și epilogul II scris și mărturisit ca atare de Camil Petrescu, care-și „atribuie” și notele de subsol, cu excepția unor articole și poezii ale lui Ladima.

Toate aceste „capitole”, inegale cantitativ și cu subiecte diferite, își răspund unul altuia cu o savantă și inaparentă simetrie. Atît dosarul d-nei T. (numele întreg Maria T. Mănescu, cît și dosarul lui Fred (fiul fabricantului Vasilescu-Lumînăraru, personaj important și în celălalt roman al lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*), iau naștere prin inițiativa scriitorului care, fidel principiului său că arta înseamnă „autenticitate”, creație spontană<sup>1</sup>, și deci poate aparține tuturor celor care „au ceva de spus”, le cere celor doi să-și noteze impresiile, fără nici o pretenție sau intenție artistică<sup>2</sup>.

Fiecare dintre cei doi „naratori” evocă momente din viața lui, fără să respecte ordinea lor cronologică, pornind de la un element oarecare în jurul căruia țes prin tot felul de asociații numeroase alte episoade.

D-na T. și Fred traversează o dramă comună: „imposibilitatea” dragostei lor (sensul cuvîntului îl vom discuta mai jos). Paginile lor se referă însă destul de puțin în mod direct la aceasta, concentrîndu-se asupra relațiilor lor cu alte personaje. D-na T. povestește legătura ei cu D., iar Fred, după-amiază petrecută în camera Emiliei cînd citește scrisorile lui Ladima către aceasta. Numai prin diverse asociații apar momente din dragostea lui Fred pentru d-na T. și ale acesteia pentru personajul notat enigmatic \*\*\*.

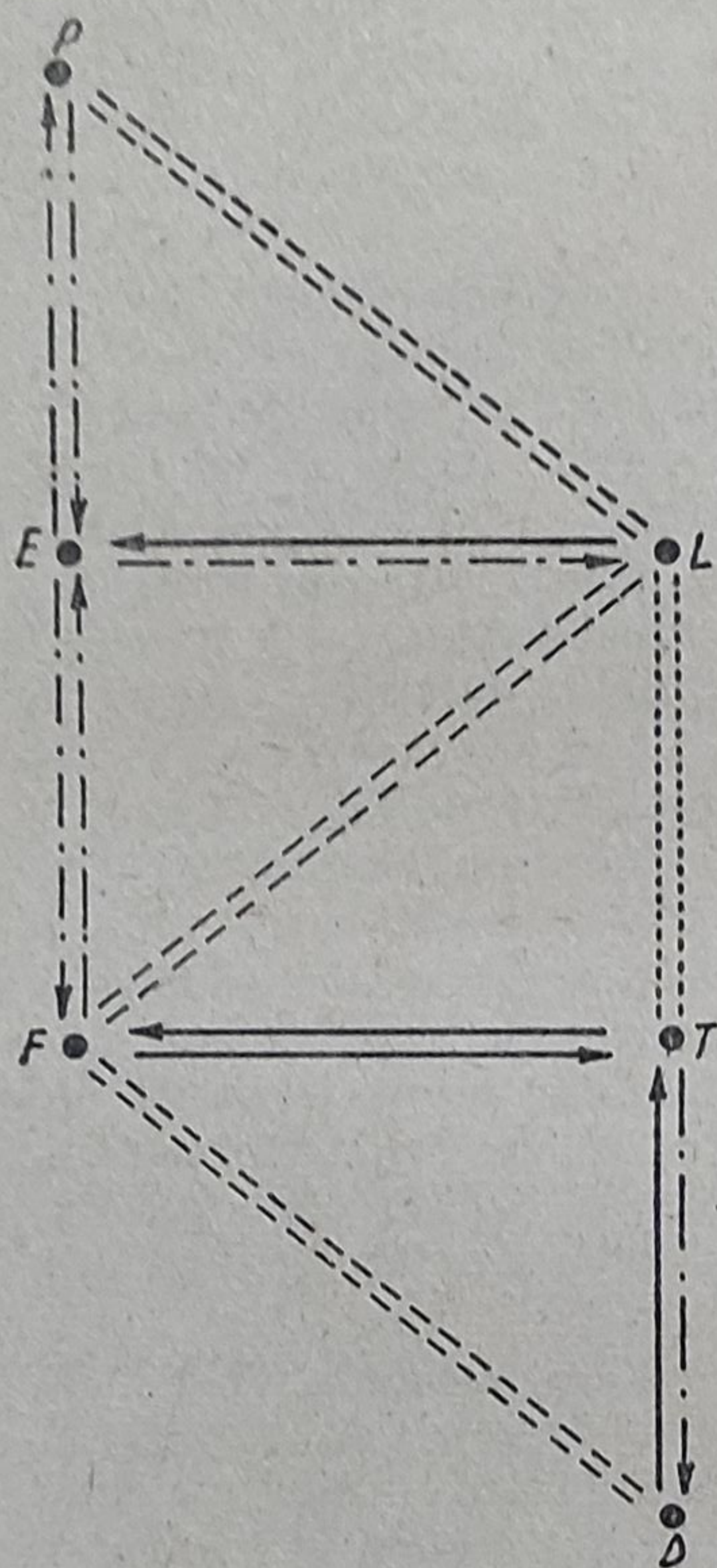
Relațiile multiple dintre personaje constituie osatura romanului. Trei bărbați gravitează în jurul a două femei într-un „joc al dragostei și întîmplării”, care n-are nimic totuși din qui-pro-quo-ul comediei clasice. Cadrul epic, foarte general, poate aminti pe aceasta, dar conținutul concret al dramei și mai ales *interpretarea* ei aparțin prin excelență unor concepții psihologice și artistice ale secolului al XX-lea, admirate de altfel și public de către Camil Petrescu. Conflictele romanului angajează personajele mai ales în planul erotic. D o iubește pe doamna T. care-l respinge; ea îl iubește pe Fred, care, deși o iubește, o respinge; Fred are legături întîmplătoare cu Emilia care le

<sup>1</sup> „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleteite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie” (ed. cit., p. 11).

<sup>2</sup> „...fii prolix, cît mai prolix. Folosește cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic”. (idem, p. 46).



acceptă cu indiferență, dar întreține dragostea lui Ladima, deși nu-l iubește; Ladima, îndrăgostit de Emilia simulează o pasiune pentru d-na T. În fine, Nae Gheorghidiu apare în relație cu Fred, cu Emilia și Ladima, și la fel o serie de alți bărbați, legături efemere ale Emiliei și prilejuri de suferință pentru Ladima. Prietenii lui Fred ca și cei ai lui Ladima, numeroși oameni poli-



tici și de afaceri, constituie un fel de „public” al dramelor care se desfășoară în centrul romanului, o ambianță mondenă sau socială, care ridică numeroase probleme personajelor principale. În schema grafică a conflictelor pe care o vom desena mai jos, acest public (P) ar trebui notat cu o linie de circumferință sau ca niște catene laterale ale tuturor personajelor. Pentru a nu complica schema, noi vom identifica însă prezența lui P numai în relațiile Emilia-Ladima, unde el are o pondere specială.

Semnele grafice indică, prin sensul săgeții, modul de direcționare al afectelor; liniile pline sugerează pasiuni puternice, definitorii pentru personaje, liniile întrerupte de puncte indică relații erotice întâmplătoare cu nuanțe de interes sau milă, liniile întrerupte (Fred-Ladima) și, în fine, liniile punctate notează prietenia personajelor, marchează relații mai mult sau mai puțin întâmplătoare amplificate fictiv (scrisoarea lui Ladima către d-na T.) colorate de gelozie, indignare, dispreț etc. în cazul Fred /D., Ladima/P. În fine, literele reprezintă personajele: Fred Vasilescu (F), d-na T (T), George Demetru Ladima (L), Emilia Răchitaru (E), personajul indicat și în roman D, și „publicul” (P). Schema conflictelor din roman<sup>1</sup> ar fi deci următoarea:

Față de complexitatea romanului, schema poate apărea simplistă și incompletă, ea are însă meritul de-a clarifica principiul de con-

strucție care l-a călăuzit pe romancier, anume *simetria*, și tocmai pentru acest motiv, o utilizăm în discuție. Figura geometrică rezultată din analiza relațiilor dintre personaje, cunoaște deci cel puțin două axe de simetrie: prima este diagonala FL, iar alta, netrasată grafic, ar traversa orizontal pătratul, echidistantă față de laturile EL și FT. Teoretic, există și alte „axe”, cu o mai

<sup>1</sup> Am înglobat aici numai relațiile dintre personaje, nu și problematica integrală a romanului. Aceasta poate fi însă și ea structurată în funcție de schema propusă, problematica socială, de exemplu, aparținând în mare măsură relației dintre Ladima și „public”, societatea coruptă în care-l aflăm și pe Nae Gheorghidiu.



restrînsă semnificație concretă în roman, și din care vom menționa mai jos una singură: linia *ET*.

*Axa orizontală structurează conflictele după principiul echivalenței, cea diagonală, după principiul interpenetrării destinelor, dar în ambele perspective, simetria cuplurilor și a relațiilor apare totală.* Relațiile fundamentale sînt cele notate de orizontalele *EL* și *FT*. Ambele generează suferință și duc la concluzia imposibilității dragostei: prima, prin dezechilibrul ei intern, fiind constituită din afecte neechivalente, a doua, paradoxal, prin excesul de omogenitate, afectele fiind echivalente, dar generînd o tensiune insuportabilă.

Deși nici Fred, nici Camil Petrescu, în epilog, nu motivează despărțirea lui de d-na T. putem găsi explicația în insațiabilitatea unei dragoste care face să explodeze echilibrul moral și chiar cel fiziologic (d-na T. se internează într-o clinică) al amantilor, prin tortura unor îmbrățișări frenetice peste care nu coboară bucuria, ci numai o sete nestinsă „ca în vis”. Drama lor constă în imposibilitatea de a trăi împreună și în imposibilitatea, simultană, de-a trăi separați. Moartea lui Fred era de fapt singura „soluție” posibilă: Fred, oscilînd între obsesie și luciditate o chinuie pe d-na T., care, depășită de această diabolică dialectică a sentimentelor, nu-l chinuie mai puțin pe Fred, prin încercarea ei de-a despica nodul gordian cu instinctul simplificator al femeii, mizînd pe evidenta nevoie reciprocă a unuia de celălalt. Ca și majoritatea cuplurilor din opera lui Camil Petrescu, Fred și d-na T. tentează absolutul în dragoste și cad fulgerați de imposibilitatea de a-l atinge. Gelu Ruscănu din *Jocul Ielelor* încearcă să-l realizeze concentrînd mari forțe intelectuale și cerînd o totală puritate a relațiilor umane, la fel Pietro din *Act Venețian*. Fred nu are complicațiile filozofice ale acestora, dar „instinctul” absolutului creează aceleași drame, deși nu în plan metafizic, ci în plan erotic. Fred „neglijează” suferința iubitei cu aceeași indiferentă concentrare asupra propriei suferințe, ca și Gelu și Pietro, și faptul că nu se creează ca la aceștia discrepanța în portretul iubitei, *image subiectivă / realitate concret obiectivă* nu micșorează proporțiile tragicului. Relațiile *EL*, *FT* se petrec în timp și uneori și în spațiu, simultan, protagoniștii aparțin unei aceleiași lumi, se întîlnesc la mare, în expoziții, trenuri, în cafenelele bucureștene, în redacțiile ziarelor etc. Destinele lor curg paralel, dar prezintă unele momente de tangență cînd Fred și Ladima (între d-na T și Emilia nu există nici un raport direct în roman) descoperă că suferința lor este similară. Ladima apare în momentele de exasperare a dragostei lui Fred (la mare, în București) iar aceste apare uneori între Emilia și Ladima și provoacă chiar gelozia lui (în scena de la expoziție, în hol, prezența lui Fred provoacă involuntar crize). Amîndoi suferă în dragoste, și amîndoi nu se pot adapta lumii din jur, dar, desigur, în doze diferite. Ziaristul revoltat și mondenul fiu de bancher au poziții sociale diferite, dar noblețea și oroarea de vulgaritate îi fac pe amîndoi să se simtă dezgustați de lumea lui Nae Gheorghidiu. Unul scrie polemici și evadează în poezie, celălalt se aruncă în sport, eleganță (încă din vremea romanticilor tipul *dandy* era un neconformist!). Amîndoi simt însă nevoia de a se



restrînsă semnificație concretă în roman, și din care vom menționa mai jos una singură: linia ET.

Axa orizontală structurează conflictele după principiul echivalenței, cea diagonală, după principiul interpenetrării destinelor, dar în ambele perspective, simetria cuplurilor și a relațiilor apare totală. Relațiile fundamentale sînt cele notate de orizontalele EL și FT. Ambele generează suferință și duc la concluzia imposibilității dragostei: prima, prin dezechilibrul ei intern, fiind constituită din afecte neechivalente, a doua, paradoxal, prin excesul de omogenitate, afectele fiind echivalente, dar generînd o tensiune insuportabilă.

Deși nici Fred, nici Camil Petrescu, în epilog, nu motivează despărțirea lui de d-na T. putem găsi explicația în insațiabilitatea unei dragoste care face să explodeze echilibrul moral și chiar cel fiziologic (d-na T. se internează într-o clinică) al amantilor, prin tortura unor îmbrățișări frenetice peste care nu coboară bucuria, ci numai o sete nestinsă „ca în vis”. Drama lor constă în imposibilitatea de a trăi împreună și în imposibilitatea, simultană, de-a trăi separați. Moartea lui Fred era de fapt singura „soluție” posibilă: Fred, oscilînd între obsesie și luciditate o chinuie pe d-na T., care, depășită de această diabolică dialectică a sentimentelor, nu-l chinuie mai puțin pe Fred, prin încercarea ei de-a despica nodul gordian cu instinctul simplificator al femeii, mizînd pe evidenta nevoie reciprocă a unuia de celălalt. Ca și majoritatea cuplurilor din opera lui Camil Petrescu, Fred și d-na T. tentează absolutul în dragoste și cad fulgerați de imposibilitatea de a-l atinge. Gelu Ruscanu din *Jocul Ielelor* încearcă să-l realizeze concentrînd mari forțe intelectuale și cerînd o totală puritate a relațiilor umane, la fel Pietro din *Act Venețian*. Fred nu are complicațiile filozofice ale acestora, dar „instinctul” absolutului creează aceleași drame, deși nu în plan metafizic, ci în plan erotic. Fred „neglijează” suferința iubitei cu aceeași indiferență concentrare asupra propriei suferințe, ca și Gelu și Pietro, și faptul că nu se creează ca la aceștia discrepanța în portretul iubitei, *image subiectivă / realitate concret obiectivă* nu micșorează proporțiile tragicului. Relațiile EL, FT se petrec în timp și uneori și în spațiu, simultan, protagoniștii aparțin unei aceleiași lumi, se întîlnesc la mare, în expoziții, trenuri, în cafenelele bucureștene, în redacțiile ziarelor etc. Destinele lor curg paralel, dar prezintă unele momente de tangență cînd Fred și Ladima (între d-na T și Emilia nu există nici un raport direct în roman) descoperă că suferința lor este similară. Ladima apare în momentele de exasperare a dragostei lui Fred (la mare, în București) iar aceste apare uneori între Emilia și Ladima și provoacă chiar gelozia lui (în scena de la expoziție, în hol, prezența lui Fred provoacă involuntar crize). Amîndoi suferă în dragoste, și amîndoi nu se pot adapta lumii din jur, dar, desigur, în doze diferite. Ziaristul revoltat și mondenul fiu de bancher au poziții sociale diferite, dar noblețea și oroarea de vulgaritate îi fac pe amîndoi să se simtă dezgustați de lumea lui Nae Gheorghidiu. Unul scrie polemici și să evadează în poezie, celălalt se aruncă în sport, eleganță (încă din vremea romanticilor tipul *dandy* era un neconformist!). Amîndoi simt însă nevoia de a se



refugia în afecțiunea unor femei superioare, care să răscumpere prin puritate și rasă mediocritatea din jur. Dragostea lui Ladima și Fred este răsplătită diferit de Emilia și, respectiv d-na T., dar amîndoi încearcă să *cunoască* partenera, prin hățișul de îndoieli și aparențe în care se zbat. Profilul lăuntric al Emiliei apare în contradicție cu iluziile lui Ladima și corespondența lui marchează tocmai etapele deziluzionării. Profilul d-nei T. apare conturat și el abia în final, nu pentru că Fred nu-l cunoaște, ci pentru că nu vrea să-l admită, *fuge* de dovezile *obiective* ale existenței lui. Cunoașterea celuilalt și suferința cumplită din pricina lui, imposibilitatea dragostei și tulburarea rațiunilor de-a trăi constituie punctele comune ale destinelor lui Fred și Ladima. Citind corespondența lui Ladima, Fred simte în el „un frate”. Iată deci că axa diagonală este în același timp o *relație de identificare* (nu de identitate!). Echivalența destinelor lui Ladima și Fred merge pînă la moarte: ambii nu pot supraviețui dezastrului afectiv. Primul se sinucide, iar celălalt moare accidental, dar scriitorul menționează semnificația morții, de împlinire parcă a unei legi fatale.

Mergînd în sensul săgeților ajungem la ceilalți termeni ai relațiilor, în care Emilia și d-na T., nu mai prezintă analogii, ci sînt dimpotrivă tipuri perfect opuse, femeia vulgară și femeia de rasă, mediocritatea murdară și excepția nobilă, cruzimea indiferentă și suferința dezinteresată. Simetria Emiliei și d-nei T. față de axul orizontal semnifică echivalența pasiunilor pentru persoane cu totul opuse și reprezintă primul element al meditației lui Camil Petrescu în legătură cu iluziile și relativitatea dragostei. Simetria celor două femei față de axul diagonal al contingentelor destinelor marchează disjunția în sufletul lui Fred între senzualitatea elementară pe care o inspiră Emilia și cea sublimată și rafinată a d-nei T., corespunzînd unei dualități profunde în firea bărbatului, în aparență frivol și monden, în realitate, însetat — instinctiv — de valori eterne. Relațiile simultane *FE* și *FT* reprezintă datele destinului dramatic al lui Fred. Din celălalt punct de vedere, al lui Ladima, simetria Emiliei și d-nei T. marchează ratarea dragostei, însă din alt motiv decît la Fred și anume al orientării ei greșite. Complexitatea personajului din scrierile lui Camil Petrescu presupune de obicei simultaneitatea laturilor afectiv-senzual, chiar cînd ultima este mai mult sugerată. În *Patul lui Procust*, ele sînt disjuncte. Ladima este aici logicianul absolutului, încercînd realizarea unei justiții sociale cu o fervoare egală celei a lui Gelu Ruscanu. În plus, Ladima transpune intransigența în cîmpul artei, neadmițînd să scrie decît ce gîndește și numai în virtutea unei inspirații supreme. În condiții de compromis, din nou ca și Gelu, demisionează de la ziarul pe care-l conducea. Fără să ajungă pînă la socialism, pe care chiar și Gelu îl înțelegea de fapt destul de personal, George Demetru Ladima are aceeași violență demascatoare, aceeași virulență polemică. Latura neașteptată a caracterului său este slăbiciunea pe care o manifestă în dragoste. O curioasă naivitate și toleranță măcină cu încetul nu numai spiritul, dar și demnitatea de bărbat a acestui om, totuși, de o explozivă susceptibilitate în chestiunile publice. Ladima tentează și el absolutul în dragoste, dar cu o stranie inconsecvență, acceptă turpitudinile concretului chiar în condiții de maximă evidență, cînd nu candoarea, ci



numai lașitatea poate explica paradoxul. Și totuși! Fred intuiește esența atitudinii lui Ladima când spune că acesta proiecta asupra Emiliei propriile sale nevoi sufletești, presupunându-i tandrețe, comprehensiune, chiar dragoste, în orice caz demnitate și talent în artă: „Ladima... împrumută înseși Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și o iubește anume pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el...” (p. 339). Intervine deci un mecanism erotic contrar celui care funcționează la Fred: Ladima se amăgește cu luciditate. Mecanismul iluziei înseamnă sublimarea unor exasperări lăuntrice în nimbul pe care-l desenează în jurul partenerei nedemne. Ca și la Pietro sau Gelu, resortul tragic se află în discrepanța vis / realitate. Sinuciderea lui Ladima aduce lucrurile în făgașul real, dar în aparență el continuă să fabuleze. Scrisoarea către d-na T. și banii economisiți sînt o revanșă metaforică împotriva unei lumi abjecte care l-a dus la pieire, o ultimă luciditate și o ultimă iluzie.

Am văzut că Ladima proiectează asupra trivialei Emilia o imagine falsă. Iluzia funcționează aici neașteptat, el văzînd în aceasta o femeie de rangul d-nei T., deși n-o cunoștea de loc pe cea din urmă. Ladima o iubește pe Emilia și o stimează pe d-na T., fără a le asocia niciodată în minte, abia în pragul sinuciderii realizează faptul că dragostea sa nu putea fi acordată în public decît d-nei T., pentru că îi corespunde numai ei. *Simetria Emilia / d-na T. este pentru Ladima semnul erorii destinului.*

Dacă axa orizontală marchează simetria cuplurilor, axul diagonal marchează și simetria unor lumi morale. Triunghiul *FTL* închide în el insula de puritate, aflată în mijlocul unei lumi murdare, josnice. D-na T. este punctul central către care se îndreaptă năzuințele de dragoste și prietenie ale celor doi bărbați, ea este visul lor de puritate, ratat tragic de amîndoi. În orice tip de relație umană, cei trei se degradează în afara triunghiului. Fred și Ladima ajung în brațele Emiliei, iar d-na T. cade în îmbrățișarea vîscoasă a lui D. Dacă liniile pornind din *F* și *L* se înalță spre *T.*, ele coboară spre *E*. Triunghiul *FEL* concentrează forțele inferioare ale celor doi bărbați înspre punctul *E*, de maximă vulgaritate, conștient din partea lui Fred, pentru care Emilia înseamnă de fapt una dintre efemerele lui legături, iluzoriu din partea lui Ladima pentru care Emilia este „femeia ideală”.

Axa diagonalei *FL* reprezintă și o structurare a *perspectivelor* diverse asupra personajelor. D-na T. vede în Fred bărbatul iubit, un om atent, tandru și delicat, dar cu inexplicabile violențe și brutalități, cu o inexplicabilă dorință de a evada din dragoste. Emilia vede în Fred un partener întîmplător, un bărbat „bine”, cu bani, mașină și relații, pe care-l cultivă, ca și pe Ladima, în speranța unor avantaje materiale. În schimb d-na T. vede în Ladima gentleman-ul care-a apărut-o odată de insultele lui Fred, un om cult, distins, un exemplar de elită. Între acestea se situează perspectiva lui Fred însuși, inițial identică cu a d-nei T. și apoi descoperind uluit perspectiva Emiliei și o latură necunoscută a lui Ladima, luminată de lanterna Emiliei. Ladima însuși, singurul care primește confesiunea lui Fred, are o perspectivă inedită asupra acestuia, diferită de cele două ale femeilor. Încă o dată, relația *FL* apare ca fiind de identificare. Fred și Ladima descoperă unul în celălalt, un destin similar. Apoi se descoperă reciproc, pentru că numai ei



au prilejul de cunoaștere reală, de perspective sintetice și reale, unul asupra celuilalt; în relațiile lor cu cele două femei, ei se revelă de fiecare dată, numai parțial.

În aceeași ordine de idei am putea imagina o nouă axă, *ET*, ca structurând și ea perspectivele asupra personajelor. Fred apare aici în poziție avantajoasă, el cunoscând dimensiunile reale ale Emiliei și d-nei T. Sceptic și avizat în privința femeilor, el nu cade în erorile și iluziile lui Ladima. Se conturează astfel noi triumphiuri cu noi semnificații simetrice. Triumphiul *EFT* este cel al dragostei trupești și al cunoașterii exacte a femeilor; triumphiul *ELT* este al dragostei platonice, iluzionate sau fictive. Fred ratează dragostea *deși* o analizează lucid, iar Ladima, tocmai pentru că *nu* concentrează destul luciditate. Simetria relațiilor lor cu cele două femei, apare și mai evidentă: fiecare este îndrăgostit puternic de una din ele și se angajează întâmplător față de cealaltă: Fred erotic față de Emilia, Ladima strict accidental și non erotic față de d-na T.

Simetria este cultivată de Camil Petrescu și în afara careului central al conflictelor romanului. Relațiile adiacente, în ciuda aparenței fortuite, sînt menite să introducă noi perspective asupra personajelor. Fiecare dintre cele două femei devine un centru erotic al romanului, un punct de intersecție al relațiilor de dragoste. *P* este un personaj colectiv care include pe Nae Gheorghidiu, Arghiropol, Traian și nenumărați amanți de-o oră ai Emiliei. Relația *EP* este omogenă dar, spre deosebire de relația *FT*, nu generează tragicul, fiind efemeră și non problematică. Drama izbucnește însă în raport cu Ladima care vede dărîmîndu-se idealul său. *P* include în realitate și pe Fred, din punctul de vedere al Emiliei, dar în raport cu celelalte personaje, Fred nu poate fi inclus în *P*. Iată deci că se formează un nou triumfi, mai cuprinzător *FLP*, pe o latură a căruia se află Emilia, profesionala amorului, echidistantă de partenerii ei de-o clipă, iubită deznădăjduit de unul singur dintre ei, Ladima. Egală cu sine, Emilia este angajată într-un același gen de relații cu toți bărbații. Aceeași relație o unește cu avizații Fred și *P*. Într-un triumfiu al depravării, o singură linie, dragostea lui Ladima (*LE*) îl despică median și tragic. Prin multiplicare, perspectivele asupra Emiliei se verifică reciproc; la egală distanță cu Fred și *P*. Ladima singur n-o cunoaște pe Emilia și se înșală. Relația tragică *EL* devine axa minciunii față de care Fred și *P*, simetrici, macină cu încetul viața lui Ladima. Fiecare dintre ei, cu voie sau nu, îl pradă de o fărîmă de fericire și iluzie. Străpuns de această axă a minciunii, Ladima, egal distanțat de „rivalii” săi, nu știe dacă în spatele ușii Emiliei se află Fred sau Nae Gheorghidiu...

D-na T. are o legătură simetrică cu cea a Emiliei, dar ca și pînă acum, simetria funcționează prin opoziție. *D* este un individ șters, căruia d-na T. îi cedează din milă și cu repulsie, nu interesată, ca Emilia față de *P*. Relația *EP* este doar aparent — și grafic — identică cu relația *TD*. D-na T. încearcă să-l uite astfel pe Fred pe cînd Emilia se profesionalizează jignindu-l pe Ladima cu orice ocazie. *D*, în schimb, o iubește cu deznădejde pe d-na T. și proiectează asupra ei toată singurătatea și nevoia lui de afecțiune, văzînd



în ea o regină superbă și intangibilă. *D* este meschin, jalnic și agasant pentru că așa îl vede d-na T. Relația dintre ei este a iluziei reciproce; mirajul aurifică trăsăturile d-nei T. pentru *D*, și dezgustul înnegrește, pentru d-na T., trăsăturile lui *D*. Ea are totuși tăria să-l respingă, și încă definitiv, când realizează absurdul situației. Iată deci că relația *TD* este similară relației *EL*, bazată pe aceeași „repartiție” a efectelor și pe același dezechilibru generînd suferințe. Funcția de simetrie operează în două planuri, prin două opoziții. Pe de o parte relația *TD* este simetrică cu relația *FE*, față de axa *FT*. Și Fred și d-na T. evadează din dragostea lor în brațele unor parteneri întâmplători, pe care îi acceptă ca o necesitate, dezgustați și blazați, comparîndu-i mereu cu celălalt, căruia-i sublinează astfel calitățile, ascuțindu-și dorul contrar intențiilor inițiale. Pe de altă parte, relația *TD* este simetrică relației *EP*, față de axa generală a tabloului, *FL*. În acest caz, ele sînt relații de gradul II, derivînd din relațiile de gradul I, *FT*, și, respectiv, *EL*. La nivelul termenilor, *D* ca și *P* au același grad secund, determinînd termenii de gradul I, d-na T. și Emilia, simetrice față de aceeași axă centrală *FL*. Această din urmă simetrie, savant elaborată de scriitor, are mai multe funcții epice și problematice. În primul rînd Camil Petrescu echilibrează astfel tabloul etic, aducînd și pentru d-na T. o a doua perspectivă, pe lângă cea principală a lui Fred, așa cum în celălalt plan Emilia este văzută diferit de Fred (și *P*) și Ladima. Aceasta, deoarece relația dintre Ladima și d-na T. are un caracter întâmplător pentru a servi de pandant perspectivei lui Fred. A doua funcție epică a simetriei este de-a arăta cum se comportă două femei fundamental diferite într-o aceeași situație: d-na T. își face probleme de conștiință, se zbate chinuitor, pe cînd Emilia se prostituează. Așa cum *P* este simetricul lui Ladima pentru Emilia, *D* este simetric cu Fred pentru d-na T. De fiecare dată, femeile au de ales. D-na T. sincer îndrăgostită „alege” fidelitatea fără speranță, Emilia, indiferentă față de toți, nu face nici o alegere, menținîndu-l pe Ladima ca o perpetuă rezervă a celorlalte amoruri. Relația *FD*, strict întâmplătoare (Fred este agasat cînd îl vede pe *D* în preajma d-nei T., umil ca un cîine de pază) și slujind doar unei eventuale discrepante de perspectivă și asupra lui *D*, venind de la Fred sau D-na T., este simetrică relației *PL* care are mai multă pondere însă în planul epic, o serie de „prieteni”, informîndu-l pe Ladima de aventurile Emiliei sau fiindu-i, ca Nae Gheorghidiu, patron în lupta lui socială. Acest din urmă punct este un contact între planul intim și cel public al vieții lui Ladima, care se lovește în amîndouă, supremă deriziune, de același adversar odios și grotesc. Prin aceasta lumea capitalului și cea a prostituției se unesc parcă pentru a sfărîma idealul de justiție socială și puritate în dragoste a poetului, și o dată cu el, viața lui.

Triunghiul *LFD* este mai puțin omogen construit decît triunghiul *PLF*. Tocmai prin aceasta însă simetria se conturează — din nou — printr-o opoziție semnificativă. D-na T. nu acordă unitate relațiilor sale, ea se poartă diferit cu cei trei bărbați care-o cunosc: dragoste pasionată pentru Fred, stimă politicoasă față de Ladima, amestec de milă și repulsie față de *D*. Mediana acestui triunghi are și ea o semnificație opusă și simetrică față de cealaltă



(EL) — semnificând *preferința* absolută în dragoste, piatra de încercare a tuturor dezbaterilor lui Camil Petrescu asupra dragostei.

Iată deci că urmărirea schemei de organizare a personajelor ne ajută să surprindem intențiile scriitorului ca și complicatele raporturi între personaje create de acesta. Simetria situațiilor și a atitudinilor umane față de axele menționate luminează toate laturile personajelor, ca și principiile de „funcționare” ale acestora; sau, cu alte cuvinte, construcția personajelor și concepția despre personaj a lui Camil Petrescu.

Scriitorul a urmărit deci cinci oameni în modalitățile lor diferite de a se comporta în dragoste<sup>1</sup>. Fiecare din ei (cu excepția lui *D* și *P*) are o dublă angajare: este îndrăgostit de cineva și este obiectul dragostei altcuiva. Situațiile, teoretic infinite în dragoste, sînt reductibile — și reduse — în roman la una singură, definită de dubla funcție a personajului. Săpînd în adîncime, situația erotică duce la o configurare a condiției umane: fiecare om, în relațiile cu sine și cu ceilalți își descoperă o dublă (cel puțin) înfățișare între care se *caută pe sine însuși*. Pentru Camil Petrescu, dragostea este deci o modalitate și o necesitate de cunoaștere, Fred, Ladima și d-na T. își fac din aceasta rațiunea de-a trăi și, primii doi cel puțin, dispar pentru că nu o găsesc. *D* și Emilia nu au forța necesară pentru aceasta, primul se resemnează, a doua, se profesionalizează. Plecat fiecare în căutarea lui însuși, nici unul dintre personajele romanului nu se găsește și nu se realizează, prin aceeași ratăre a absolutului, caracteristică tuturor eroilor lui Camil Petrescu.

Problema nu este pusă însă de scriitor numai la nivelul individului, ci aruncă o lumină asupra *relației umane* în genere. Aici simetria are altă funcție, anume aceea de a descoperi, prin similitudinea relațiilor, în ciuda diferențelor apreciabile dintre termenii lor, mecanismul psihologic *comun*, acela al *iluzionării*. Funcția dublă a personajului devine aici prilej al discrepanțelor de perspectivă, fiecare om fiind văzut diferit de diferiți semeni, și văzînd el însuși, pe un al doilea, diferit de felul în care îl vede al treilea. Fiecare se înșală deci sau fiecare se revelă (și *i* se revelă) parțial altuia. Relativitatea tulbură adevărul, fiecare om devine o intersecție a perspectivelor și o suprapunere de imagini diferite. Nu putem sau este foarte greu să cunoaștem esența unui om, cunoaștem doar imaginea noastră și a altora despre el.

Ajunși aici constatăm influența profundă pe care o exercită Proust asupra lui Camil Petrescu. Discrepanțele de perspectivă, iluzionarea și mirajul, relativitatea personalităților, risipite între oglinzile adesea deformatoare ale celor care o caută, amintesc întru totul de problematica romanului *În căutarea timpului pierdut*, unde Swann și Odette, Saint-Loup și Rachel, Marcel și Albertine, trăiesc același calvar al imposibilității de a desluși *persoana reală* a celui alt în hățișul de impresii și iluzii contradictorii care o ascund. Nu numai materia epică a celor două romane prezintă similitudini, dar și concepția despre personaj a autorilor. Nu mai întîlnim personajul fix, predictibil și cognoscibil din romanul clasic, ci un personaj labil, insesizabil, coagulîndu-se și risipindu-se

<sup>1</sup> G. Călinescu vede în *Patul lui Procust* un roman erotic (*Istoria literaturii române*, p. 661).



neîncetat sub mîinile scriitorului<sup>1</sup>. Camil Petrescu a mărturisit adesea entuziasmul său pentru „noul roman”, așa încît similitudinile sînt firești. Ele nu-l pot reduce însă pe scriitorul român la rolul de epigon al inovatorului francez. Mai întîi pentru că nu toate problemele acestuia apar în *Patul lui Procust*, timpul și durata, de exemplu, neconstituind un obiect al meditației scriitorului, deși funcția lor concretă în roman este diferită de cea din romanele precedente din țara noastră. Dar nu numai „inventarul de probleme” diferă, ci și, ceea ce este mai important, *orientarea lor filozofică*<sup>2</sup>. Am văzut, ca prim aspect al relațiilor dintre personaje, efortul lor metafizic, de atingere a absolutului în dragoste, și, pentru Ladima, în cîmpul social. Această funcție de cunoaștere sau de pătrundere în transcendent *nu aparține* universului proustian, pentru care cunoașterea se exercită doar la nivel uman. Pasiunea și sacrificiul pe altarul metafizicului, categoriile filozofice pe care le mînuiește Camil Petrescu ne conduc spre zona filozofiei germane fenomenologice discutate și ea teoretic de eseistul român, și nu spre Bergson, cu care opera lui Proust are numeroase contingente. Tehnica personajelor, în oarecare măsură și tehnica narativă, se înscriu deci sub semnul lui Proust, problematica metafizică însă, nu.

Am urmărit așadar compoziția romanului pe baza relațiilor dintre personaje. Schema acestora, aflată în profunzimea lui, nu este imediat vizibilă, ci se revelă treptat și contradictoriu. Evoluția epică este aparent anarhică, totuși, chiar în planul ei, întîlnim sugestii ale scriitorului, extrem de prețioase pentru că ne ajută să înțelegem intențiile adînci, expuse mai înainte.

Acestea apar mai întîi, prin contigentele și similitudinile planurilor Ladima și Fred Vasilescu, apoi prin mărturisirile fugare ale acestuia din urmă: „E ceva care răspunde în mine. Propria mea viață și toate întîmplările pe care le știu trecute, se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui” (p. 119) „Viața omului acesta mă tîrăște în vremea care s-a scurs, cu propria mea viață, cum trage un fluviu apele rîului afluent” (p. 298). Alunecările dintr-un plan într-altul se fac brusc, alteori firesc, prin jocul asociațiilor și amintirilor, sugerate printr-o simplă frază de legătură: „... Am intrat acum în propria mea viață” (p. 122).

Momentele de contact între destinele personajelor sînt evocate nu numai în întîlniri directe, narate de unul dintre ei, ci și prin „retrospectiva” care prezintă același moment văzut de alt personaj. Emilia povestind avatarurile ziaristice ale lui Ladima redeșteaptă amintirile lui Fred, care cunoaște ace-

<sup>1</sup> În mod surprinzător acest aspect al problemei n-a fost niciodată cercetat pînă acum. G. Călinescu găsește că metoda proustiană „e foarte puțin dezvoltată” constînd, eventual, într-o „expoziție scenică a atitudinilor sufletești”; „disparitatea punctelor de vedere” este văzută ca un soi de aparteu teatral. Tocmai de aceea, spune criticul, Emilia, „prea bestie” și d-na T, „prea cerebrală” sînt false. (*Istoria literaturii române*, p. 662—663). B. Elvin observă și el „disparitatea” punctelor de vedere, nu însă și mecanismul iluzionării, evident proustian. „Eroii din *Patul lui Procust* știu fiecare unele lucruri despre ceilalți și uneori lucruri secrete, dar nu reușesc să afle nimic esențial pentru ei despre ființa pe care o iubesc... punctele de observație ale personajelor din *Patul lui Procust* sînt plasate pe orbite diferite în sistemul relațiilor sociale prilejuind de aceea fiecăruia cunoașterea celorlalți din alt punct de vedere”. (B. Elvin. *Camil Petrescu*. E.P.L., 1962, p. 141).

<sup>2</sup> Ca și bineînțeles întregul tablou, cu problematica lui specifică a societății române și a rolului intelectualului în cadrul ei.



leași evenimente dar din perspectiva lui. Se produc astfel *confruntări* ale destinelor, care revelă influențe reciproce nebănuite.

În fine, comentariile unuia *despre* celălalt creează raporturi și indică adesea fapte povestite anterior sau care vor fi cunoscute mai târziu. Fred intervine în câteva rînduri cu evocări portretistice ale d-nei T. dar, paradoxal, abia în finalul romanului povestește cum a cunoscut-o pe aceasta. Ordinea cronologică a evenimentelor nu este respectată, pentru că ele se desfășoară ca niște asociații în prezent, simultane (sau aproape), în cursul câtorva ore petrecute în camera Emiliei. În acest fel, comentariile sînt decisive, și cu atît mai mult cînd ele sînt făcute de Camil Petrescu însuși, în notele din subsol. Perspectiva lui Fred asupra libertății de acțiune a ziaristului Ladima, de exemplu, este corectată de autor, care observă limitele inerente ale gândirii fiului de bancher. În al doilea rînd, intervenția romancierului are și posibilități stilistice, de „corespondențe” secrete între formulările aparent independente, scrise de diferiții martori ai romanului. O metaforă a suferinței în dragoste, *cancerul*, este utilizată, de exemplu, atît de Ladima („... Suferința mea atroce a fost un cancer în aste două luni cînd te căutam de dimineață pînă seara...” p. 172) cît și de Fred („... faptul cumplit care e cancerul vieții mele, care mă face să fug de o femeie iubită...! p. 159).

Desfășurarea narativă, capricioasă aparent, trece astfel printre unele fapte care, în perspectiva romanului, capătă valori de repere. Pornind de la ele și analizînd relațiile dintre personaje la nivelul întregului, deci pornind de la anecdotică și mergînd spre permanențe, am încercat să deslușim o anumită organizare internă a romanului. Analiza noastră a considerat în acest caz, drept *text*, nu un fragment, ci întregul operei. Și la nivelul întregului și la nivelul fragmentului (și el, în fond un *întreg*!) analiza de text urmează de fapt aceleași reguli și aceleași scopuri: dezvăluirea structurii *profunde* a operei indiferent de dimensiunile ei. Ca întotdeauna, această structură a fost privită și în perspectiva creației totale a scriitorului, a problematicii lui și a influențelor receptate. La capătul drumului, putem, cred, considera analiza de text ca o metodă de cercetare valabilă *indiferent* de dimensiunile *secționării* pe care o întreprindem în opera de artă.

M. SADOVEANU

HANU ANCUȚEI<sup>1</sup>

*Hanu Ancuței*, tipărit în întregime în 1928, dar început cu șapte ani mai înainte, prin publicarea povestirii *Iapa lui Vodă* (în: „*Adevărul literar și artistic*”), trebuie luat și citit în întregime, dacă voim să înțelegem arta prozatorului. Căci *Hanu Ancuței* este *Decameronul* lui Sadoveanu.

<sup>1</sup> *Opere*. Vol. III, E.S.P.L.A., 1954—1964.



Tehnica povestirii în povestire sau a „povestirii în ramă” (*Rahmenerzählung*, cum numesc acest procedeu teoreticienii germani sau „roman à tiroir”, cum îi spun francezii) este mult mai veche decât Boccaccio, care o aplica atât de simetric în al său *Decameron*, și decât emulul marelui scriitor italian, englezul Chaucer, cu ale sale *Canterbury Tales*, sau Margareta de Navara, care de asemenea o folosește în *Heptameron*. Poate fi aflată în cărțile populare, de felul *Sindipei* (prelucrată de Sadoveanu în *Divanul persian*) și în *Halima*. Formulă narativă foarte veche, dar în același timp foarte nouă, fiindcă o găsim aplicată, în diferite moduri, în cinematografie sau în așa-numitul teatru epic, tehnica povestirii în ramă are avantajul de a putea transforma pe povestitorii înșiși în personaje ale narațiunii de cadru. Ea are totodată un caracter profund popular. Ignorînd-o poate, Anton Pann și Ion Creangă au aplicat-o spontan. Căci ce altceva sînt *Povestea vorbeii* sau *O șezătoare la țară* decât niște povestiri în ramă? De altă parte, *Amintirile* lui Creangă, privite de aproape, sînt niște scurte narațiuni legate una de alta prin verva povestitorului, personajul lor permanent.

Cunoscînd adînc vechile cărți populare, pe scriitorii apuseni, dar și pe cei ruși (pe Turgheniev îndeosebi, care aplică procedeul amintit în *Povestirile unui vînător*, traduse măiestrit în limba noastră de creatorul *Hanului Ancuței*), atent mai ales la arta de povestitor a unui Neculce sau Creangă, Sadoveanu atinge în această operă a sa o culme a rafinamentului artei cuvîntului românesc.

Hanul însuși devine personaj în povestirea de cadru. Hanu Ancuței nu e un han ca toate celelalte. Așezat la răscruce de drumuri, și de veacuri, Hanu Ancuței este o cetate care adăpostește pe povestitori și pe ascultători, cu toții iubitori de vin din Țara de Jos, băut din oală nouă de lut roșu. Teatral și solemn, pentru că din modul cum este notată oralitatea vorbirii putem deduce tonul și gesturile personajului, comisul Ioniță, răzășul cel fudul de la Drăgănești, spunea:

„Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela al Ancuței nu era han, — era cetate. Avea niște ziduri groase de ici pînă colo. Și niște porți ferecate cum n-am văzut în zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-auveau din partea hoților...” De aceeași părere este și moș Leonte Zoderul:

„Așa ziduri ca de cetate, așa zăbrele, așa pivniță, — așa vin, — în alt loc nu se poate. Nici așa dulceață, așa voie-bună ș-asemenea ochi negri; eu parcă tot sub ei aș sta pînă ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor...”

Lirismul sadovenian, învăluitoare, transpune adunarea de la Han, ca și întîmplările povestite acolo, într-un timp nedeterminat. Hanul reprezintă, în mic, Moldova dintotdeauna, Moldova oamenilor simpli cu obiceiuri arhaice, cu întîmplări care se perindă după anume date calendaristice, cu practici săvîrșite ritualic. Diferitele Ancuțe care se succed, ca stăpîne la han, sînt parcă una și aceeași, în ochii generațiilor de băutori și povestași. Însăși curgerea melodică a propozițiilor, pe care scriitorul-rapsod le pune în gura povestitorilor, dă impresia de continuitate în valuri fără sfîrșit. Iată un pasaj în care punerea ver-



belor la imperfect (aşa-numitul imperfect iterativ) sugerează această imagine poetică:

„Taberele de cavă nu se mai *istoveau*. Lăutarii *cîntau* fără oprire. Cînd *cădeau* unii, doborîți de trudă și de vin, *se ridicau* alții de prin cotloanele hanului.

Ș-atîtea oale au fărmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care *se duceau* la tîrg la Roman. Și la focuri, oamenii încercați și meșteri *frigeau* hartane de berbeci și de viței, ori *pîrpăleau* clean și mreană din Moldova. Iar Ancuța cea tînă, tot ca mă-sa de sprîncenată și de vicleană, *umbla* ca un spiriduș încolo și încoace, rumănă la obraji, cu catrința-n brîu și cu mînecele suflecate *împărțea* vin și mîncări, rîsete și vorbe bune“.

Povestirea care ni se pare că dă, în modul cel mai adecvat, sensul întregului ciclu este *Negustor lipscan*. Moldova celor adunați la Hanu Ancuței este o lume statornică, fericită întrucît se poate înfrupta din darurile pe care pămîntul acestei țări le oferă cu îmbelșugare, refractară, mai ales, la orice înnoiri ale lumii civilizate care i-ar putea strica liniștea. Invențiile tehnice sînt privite cu suspiciune: „Cine știe ce ticăloșie nemțască a mai fi“, mormăiește cu îndărătnicie și cu glas gros ciobanul de pe Rarău, auzind că jupîn Dămian Cristișor călătorise cu trenul. Ca cititor în zodii, moș Leonte admite ceasornicele, dar în ruptul capului nu e de acord cu pălăriile la cucoane:

„— De ceasornice nu mă mir... dar femeile cu pălării, drept să-ți spun, mie nu-mi plac“.

Cît privește alimentația, moldovenii cei vechi nu înțelegeau cum nemții beau bere amară, mănîncă carne fiartă și cum se pot lipsi de sarmale, de borș, de crap la proțap ori de miel fript „tălhărește“:

„— Carne fiartă? se miră căpitanul Isac.

— Da, carne fiartă și bere de aceea de care vă spun.

— Vra să zică, urmă mazîlul, pui în țagă n-ai văzut?

— Nu prea.

— Nici miel fript tălhărește și tăvălit în mojdei?

— Asta nu.

— Nici sarmale?

— Nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.

— Doamne ferește și apără! se cruci moș Leonte.

— Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate aestatea, nici nu-mi pasă! să rămîie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei“.

Nu s-ar putea spune însă că țara Moldovei este o țară a fericirii, pentru că după cum reiese din povestirea lui Constandin Moțoc, ciobanul de pe Rarău, boierii asupresc crîncen pe țărani, și oamenii, ajutați de haiduci, precum Vasile cel Mare, trebuie să-și facă singuri județ, un județ al sărmanilor după pravile nescrise, dar drepte.

Luate fiecare în parte, cele nouă istorisiri care compun *Hanu Ancuței* nu spun mare lucru, sau spun prea puțin, din punctul de vedere al artei prozatorului. Pentru că nu atît *ce* se spune în *Hanu Ancuței* este esteticeste superior, cît mai ales modul *cum* se spune, felul de a povesti al fiecărui personaj în parte rămînînd profund definitiv.



Numai pentru că veni vorba, comisul Ioniță povestește întâmplarea cu iapa lui vodă. Altminteri, el care „stă stîlp” la han, deși declara că pleacă numai-decît, arătînd spre calul gata înșeuat, avea de povestit ceva „înfricoșător”. Șirul povestirilor însă, care decurg în chip natural una dintr-alta, cu o savantă punere în scenă, îl împiedică să plece, pînă cade și el, o dată cu ceilalți, doborît de somn și băătură.

Povestitorul „genericului” (împrumutăm termenul acesta din limbajul cinematografiei), care e unul din oamenii ce stau mai la o parte, pe proțapurile carălor din umbra hanului, ni-l prezintă pe călugărul Gherman de la Durău mai mult ca pe un haiduc păduratic. În aparență tăcut, afundat în barba sa stufoasă și „îndeletnicindu-se” mai mult cu oala, călugărul dintr-o dată „a slobozit cuvînt”:

„Atunci cu mare dragoste și plăcere s-a ridicat din colțul lui călugărul cel care venise de la munte, și, cumpănindu-și oala în dreptul bărbii, a slobozit cuvînt. Pînă într-aceea clipă tăcuse și se îndeletnicise cu oala și nici nu-l vedeam din barbă”.

Vorbirea lui e presărată cu cuvinte din scripturi. La schitul Durău — zice el — „mă nevoiesc cu frații mei întru pustietate”, ieșind cîteodată cu toporul și cu cuțitul împotriva dihăniilor, „căci noi armă de foc și sabie nu se cade să purtăm; sîntem slujitori cu duhul”. Lucrurile mirenești însă nu-i sînt cu totul străine, judecînd după felul cum se adresează Ancuței:

„— Îți mulțămesc, lele Ancuță, pentru vin și pentru căutătura ochilor. Poți să umpli oala, ca să nu te trudești a veni a doua oară”.

Ca multe alte personaje din opera sadoveniană, și călugărul Gherman are o taină pe care o dă pe față în mod indirect, povestind moartea haiducului Haralambie. El era fiul acelui răzvrătit împotriva stăpînirii și maică-sa îl închinase mănăstirii, pentru iertarea păcatelor.

Un alt personaj, tipic sadovenian, este moș Leonte Zodierul. Se vede cît de colo că moș Leonte arde de nerăbdare să spună o istorie. Politicos însă, invită pe comisul Ioniță a nu-și uita cuvîntul în legătură cu întâmplarea cea grozavă. Dar moș Leonte are o adevărată mîncărime de limbă, ține să vorbească numai-decît și atunci recurge la un șiretlic specific în captarea auditoriului. Se minunează ipocrit și teatral de povestirea călugărului și declară pe un ton potolit că nu și-a mai simțit „inima ca potîrnichea în cîngile șoimului”, ca acum, decît o dată în viața sa, anume atunci cînd a văzut balaurul. Se înțelege, adunarea, inclusiv comisul Ioniță, îi cere, în cor, să spună povestea cu balaurul ce înghite pe boierul Năstasă Bolomir, hapsînul, căruia ultima și tînăra lui soție îi venise în sfîrșit de hac cu ajutorul solomonarului.

Ciobanul de pe Rarău reprezintă, în adunarea idilică de la Hanu Ancuței, pe cei mulți și oropsiți, oamenii pămîntului. Portretul, foarte adecvat, este executat în trăsături aspre, puternice, desprins parcă din fabuloasa Dacie preistorică.

„S-a ridicat din tohoarca lui, de la proțap, un om măhălos, și s-a arătat în lumina focului pășind legănat. Numai după cum aducea picioarele, rar, cosînd cu ele parcă, s-ar fi putut cunoaște că-i cioban. Se vede asta însă și după glugă, după căciula dintr-un berbece, după chimirul lat și lustruit și mai ales după



cămașa scorțoasă de spălături în zer. Purta toiag nalt pe care-l ținea sus. Și ochii mititei, abia-i vedeam de sub strașina frunții și a sprâncenilor. Avea plete unse cu unt, iar barba-i era rasă cu custură de coasă“.

Ciobanul atribuie povestea sa, *Județ al sârmanilor*, unui prieten al său. Însă și el, ca și călugărul Gherman, are o taină... De fapt povestea sa este autobiografică și asta se vede din modul spunerii, din ton și gesticulație:

„Povestind, ciobanul se aștase ș-acum își scutura capul și brațele în rume-neala focului. Glasul îi ieșise din cumpăna obișnuită. Vorbea prea tare, însă ca și cum ar fi fost singur“.

*Fîntîna dintre plop și Cealaltă Ancuță* sînt două povestiri romantice de dragoste, una privitoare la întîmplarea din tinerețe a căpitanului Isac cu o tînră țigancă, cea de-a doua referitoare la răpirea unei fete de boier de către feciorul de răzăși Tudoriță Catană. Ambele întîmplări au loc în jurul Hanului Ancuței. *Orb sărac și Istorisirea Zahariei Fîntînarul* prilejuiesc aducerea în scenă a trei personaje foarte pitorești:

Orbul e un „calic bătrîn“, un „ticălos“ și un „nemernic“ (conținutul semantic al cuvintelor e cel vechi). În tinerețe făcuse parte dintr-o bandă de cerșetori și de hoți, conduși de un oarecare Ierofei, care a murit, acesta din urmă, „la o petrecere și la o bătălie într-o noapte“. Rătăcind multă vreme prin părțile Chiului, orbul se întorcea acum la locul nașterii sale, sub poalele munților Moldovei. „Nemernicul“ este însă un Homer autohton. Știe o mulțime de istorii, pe care le spune acompaniindu-se la cimpoi. Le spune și le cîntă în schimbul unui hartan de carne friptă și al unei ulcele de vin acru, cerînd cu demnitate, adulmecînd alimentele dar și caracterele oamenilor cu nările și urechile. Datina cere să înceapă cu cîntecul mioarei — indiferent de starea de spirit a adunării — chemînd „viers de mîhnire din depărtarea anilor de demult“. Melodia „Mioriței“ cuprinde pe toți:

„Ciobanul cel prost de la Rarău, cum și monahul care se ducea la Sfîntu-Haralambie plîngeau pe locurile lor fără nici o rușine“.

Orbul povestește apoi întîmplarea cu fuga lui Duca-vodă în mazilie, spre țara leșească, tiptil, în mare grabă și umilință. Oprindu-se la o casă și cerînd unei femei o oală cu lapte, este întîmpinat cu blesteme, cum scrie și în cronica lui Neculce:

„— N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă; n-avem, că ni le-a mîncat Duca-vodă, mîncă-l-ar temnița pămîntului și viermii iadului cei neadormiți“.

Lița Salomia, care adusese de mînă pe orb, e o babă cu gura pungă și privirea ascuțită, pidosnică. Se face a se mira de succesul cîntărețului. Nu bea vin pentru că suferă de vătămătură, dar nu se dă îndărăt de la rachiu și plăcinte moi, pe care le molfăie într-un dinte. Zaharia Fîntînarul, „cu capu-i buhos și barba-i încîlțită“, este personificarea tăcerii pietrificate. Bea și tace cu îndărătnicie. Face fîntîni, dar iubește mai mult vinul decît apa. Istorisirea lui — o poveste de dragoste dintre fata unui boier și feciorul unui mazîl, întîmplată pe vremea lui Vodă-Calimah — este spusă de fapt de Lița Salomia. Aici, tehnica boccacească ni se pare suită pe culmea rafinamentului ei. Narățiunea cu cei doi îndrăgostiți, fugiți și adăpostiți în coliba lui Zaharia din pădure, se constituie dintr-un dialog. Baba Salomia povestește și abia din cînd



în cînd scoate, cu cleștele, cîte o vorbă din gura lui Zaharia: „Asta-i“ . . . „Atîta-i“.

Așadar, „indiferente în sine“ — cum spune G. Călinescu<sup>1</sup> — cele nouă povestiri de la Hanu Ancuței se leagă într-un tot unitar, arta prozatorului constînd în a crea personaje-povestitori și o atmosferă specifică.

După cum afirmam mai sus, arta povestitorului nu constă neapărat în *ce* se spune cît mai ales în modul *cum* se spune. Acest *cum* îl formează mișcarea și comportamentul povestitorilor, care se succed în chipul cel mai natural la cuvînt, dar îl formează, mai ales, vorbirea lor. După cum s-a observat, și după cum însuși scriitorul a mărturisit-o adesea, arta lui Sadoveanu se așază în linia tradiției lui Neculce și Creangă, mai ales prin parfumul vechi și moldovenesc al cuvîntului. Aceasta se poate vedea din fiecare șir și din fiecare întorsătură de frază.

Astfel, oprindu-ne mai amănunțit la ultima povestire, *Istorisirea lui Zaharia Fîntînarul*, vom observa atragerea în sfera artei a cuvintelor și expresiilor populare. Orbul cel sărac știe *istorisiri* și se bucură de simpatia auditoriului. Dar *lița Salomia nu mai avea astîmpăr, rupîndu-și degetele și mușcîndu-și buzele*, contrariată de atenția care se dă unui *ticălos*, și își dă cu părerea în doi peri:

„— Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă, măcar că-s niște nevolnici. Umblă duși de mîină de alții, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi pași; și pe unde ajung spun niște minciuni, de stă lumea și se uită la dîșii cu gura căscată“. Lița Salomia, baba cea *ascuțită* la limbă, se caracterizează singură prin modul *cum vorbește*, fără cea mai mică intervenție din partea povestitorului. Ca mai bătrînă în adunare, se exprimă prin pluralul demnității, dar se umple *de năduf* cînd vede că *orbul le întorcea și le sucea ca să se plece o lume către dînsul*:

„— Asta știu eu că-i adevărată (povestea despre Duca-vodă), că nici noi nu sîntem de ieri de alaltăieri, ș-am auzit și știm destule; — dar toate ale lui n-ați auzit dumneavoastră cum le întorcea și le sucea, ca să se plece o lume către dînsul? Parcă ce-i bun un hîrb? Nu-i bun de nimica. Așa că eu una m-am umplut de năduf auzind și mai ales văzînd“.

Impresia de oralitate și de mișcare scenică a personajului se realizează, simultan, din cuvinte auzite în vorbirea regională curentă: *asta, ș-am* (în loc de *și-am*), *nimica*, dar mai ales din expresii verbale: *le întorcea, le sucea, să se plece . . . către, m-am umplut de năduf* și din construcții eliptice: *toate ale lui, o lume* (substantivul nearticulat) *auzind, văzînd* (lipsa complementului drept), *Parcă [la] ce-i bun un hîrb?* (introducerea fără *la* a subordonatei cerute de adverbul predicativ *parcă*). Fiind bolnavă de *vătămătură*, baba se *apără de* (=respinge) ulcica pe care i-o întindea răzășul:

„Îți foarte mulțămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. Nu beau decît rachiu. Pot gusta ș-o plăcintă dintre acelea, — care-i mai molcuță, cinstite comise, căci nu mai am dinți ca de demult — și ca în vremea tinereții nu mai pot mușca. Bună

<sup>1</sup> *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 552.



plăcintă, n-am ce zice: așa le fac și eu. Acuma tot aş îndrăzni să iau macar în vârful buzelor o leacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. Spune, bădică Zaharie, întâmplarea de la poiana lui Vlădica Sas“.

Ceremonioasă, aproape ritualică, scena se poate juca perfect de către o actriță care ar putea ghici mima și pantomina fără indicații regizorale, numai din inflexiunile limbii. Retranscriem textul și, pentru o mai bună înțelegere a lui, punem de la noi indicațiile scenice:

*Lița Salomia (Închinându-se ceremonios în fața comisului Ioniță care-i întinde oala cu vin):* Îți foarte mulțămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. *(Cu un anumit înțeles, echivoc, pentru că nu se știe exact de ce nu bea vin: e într-adevăr bolnavă, ori din fire nu-i place vinul, ori — sosind în adunare mai târziu — nu mâncase?)*. Nu beau decât rachiu. *(Îndrăznind; gest cu ochii înspre plăcinte)* Pot gusta și-o plăcintă dintru acelea, — *(Autoironică, subînțelegând zicala „Baba bătrână nu se teme de plăcinta moale“)* care-i mai molcuță, cinstite comise, căci nu mai am dinți ca de demult — *(Complice, față de comisul care e cam de aceeași vîrstă)* și ca în vremea tinereții nu mai pot mușca. *(Mușcă din plăcintă)* Bună plăcintă, n-am ce zice: așa le fac și eu. *(Gest spre oala cu vin)* Acuma parcă tot aş îndrăzni să iau macar în vârful buzelor o leacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. *(Se întoarce spre Zaharia Fîntînarul)* Spune, bădică Zaharia, întâmplarea de la poiana lui Vlădica Sas“.

Așadar, personajul se realizează caracterologic prin *comportament*, prin *gesturi* și prin *limbaj*, prin „creație“, după expresia lui Ibrăileanu. Ca și Creangă, la Sadoveanu „creația“ predomină.

Se cuvine totuși să operăm o diferențiere a funcției stilistice a limbajului — atât al personajelor cât și al povestitorului — la Sadoveanu, față de Creangă, oricîtă asemănare ar exista între acești doi mari prozatori.

Spre deosebire de eroii lui Creangă, oamenii lui Sadoveanu — și cei din *Hanu Ancuței* îndeosebi — sînt mai gravi și mai ceremonioși. Aceasta se poate deduce, de asemenea, din modul lor de a vorbi. Așa este comisul Ioniță, călugărul Gherman, moș Leonte Zoderul, căpitanul Neculai Isac, negustorul Lipsan, orbul cel sărac și chiar Lița Salomia și Ancuța însăși. Excepție fac, poate, numai ciobanul cel mînios de pe Rarău și Zaharia Fîntînarul, cel așa de tăcut din fire, mulțumindu-se cu cîteva vorbe mormăite: *Așa-il, Atîta-il, Asta-il*. Iată un pasaj — scos din aceeași ultimă povestire de la *Hanu Ancuței* — unde, cu multă cumpănăală, povestitorul caută a tempera, în vorbe curtenitoare și ceremonioase, supărarea Liței Salomia:

„— Mătușă Salomia, tare te rog: nu te supăra. Dumneata nu cunoști cum îi lumea? Ai fost femeie frumoasă în zilele dumitale și-ai purtat la gît mărgărintar, cum spunea moș Constandin. Apoi de ce-ți ieșeau bărbații în preajmă, arătîndu-și dinții și măgulindu-te? Iar la alte femei nu se uitau, căci nu erau ca dumneata. Astfel și lumea asta de-aici, adunată la lucrarea care se vede, are plăcere s-asculte istorisiri; și cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare. Bătrînul acela-i orb și ticălos, dar știe să spuie și să cînte, avînd dar de la Dumnezeu. Asemenea dacă te bucuri de-o floare că-i luminată și are mireasmă, nu te poți supăra pe cea care-i mohorîta și fără miros, căci nu-i ea vinovată“.



Populară, desigur, vorbirea personajului — căci și povestitorul în *Hanu Ancuței* este tot un personaj — are un aer oarecum de circumstanță, sărbătoresc. El nu folosește cuvântul *cel mai obișnuit*, de aceea spune că lița Salomia, fiind frumoasă, în tinerețe, purta la gît *mărgărintar* și bărbații *ii ieșeau în preajmă arătându-și dinții*, mod curtenitor de a te referi la trecutul cuiva. Lumea de la Han e adunată la o *lucrare care se vede și are plăcere să asculte istorisiri*. Cine le spune frumos *are laudă*. Baba nu trebuie să fie supărată de succesul orbului, care are *dar de la Dumnezeu* (numele popular al talentului) *să spuie și să cînte*. În cele din urmă, sfătoșenia, cu iz de carte veche, a povestitorului se răsucesce în ironie politicoasă, exprimată printr-o comparație răsturnată și plină de tîlc: „Asemenea dacă te bucuri de-o floare că-i luminată și are mireasmă, nu te poți supăra pe cea care-i mohorîță și fără miros, căci nu-i ea vinovată”.

În timp ce vorbirea lui Creangă — care nu transcrie, copiind, limbajul țărănesc, pentru că atunci n-ar putea să fie artă — dă o puternică impresie de viață curentă, aceea a lui Sadoveanu și a eroilor săi ne apare oarecum „stilizată” — cum spune Tudor Vianu — „la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor”<sup>1</sup>. Aceasta se potrivește întru totul lirismului sadovenian, în deosebire de jovialitatea și vervă nesecată a povestitorului humuleștean. Tot atît de popular și de *vechiu*, ca și Creangă, Sadoveanu este însă, totodată, mai „modern”. Lirismul său proiectează realitatea oarecum în „viziune” și, orice s-ar spune, se poate observa contemporaneitatea lui cu descoperirile simbolismului. Hanu Ancuței, cu poveștile și povestitorii lui, situați într-un timp și într-un spațiu nedeterminat, este învăluit într-o ceață de taină prin găsirea „corespondențelor” dintre viața umană și natură. Finalul ultimei povestiri înfășoară această lume într-un mister poetic. Notațiile acustice, mai ales, sînt deosebit de sugestive. La ceas tîrziu, cînd cloșca cu pui *tre-cuse de crucea nopții*, focul se stinge, oamenii închinău cătră pămînt oalele de lut și, de trudă și somn, la asfințeau ochii”. Din dosul hanului s-a auzit atunci nechezatul ascuțit și nefiresc al iepei celei slabe a comisului Ioniță. Lița Salomia șoptește: „Să știți că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale *lui*. Și calul *l-a adulmecat*, dînd strigăt”. După aceea, baba stupește de trei ori în spuză și-și face cruce. — „Îl simțise și hanul — notează povestitorul — căci se înfioră prelung. O ușă în fundurile lui se izbi. Se făcu tăcere la vatră și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile”.

**Bibliografie:** G. Călinescu, *Mihail Sadoveanu*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu cu prilejul celei de a 75-a aniversări*. E.S.P.L.A., 1956; Al. Philippide, *Note despre stilul lui Mihail Sadoveanu*. Ibid.; Al. Rosetti, *Mihail Sadoveanu, artist al cuvîntului*. Ibid.; B. Cazacu, *Aspecte ale oralității stilului lui Mihail Sadoveanu*. Ibid.; Tudor Vianu, *Cîteva observații despre limba și arta literară a lui Mihail Sadoveanu*, în *De la Varlaam la Sadoveanu*. E.S.P.L.A., 1958; I. Coteanu, *Despre tehnica stilului la Mihail Sadoveanu*. Ibid.

<sup>1</sup> *Artă prozatorilor români*. Op. cit., p. 236.



BALTAGUL<sup>1</sup>

Apărut în 1930, când marele prozator împlinea 50 de ani, romanul *Baltagul* reprezintă una din culmile cele mai înalte ale creației sadoveniene și poate fi comparat — cum s-a mai spus — cu o adevărată epopee a vieții păstorești.

În centrul atenției cititorului stă — tot timpul — figura Vitoriei Lipan, un tip de munteancă de prin părțile Tarcăului și Valea Bistriței, o fire voluntară și mai ales neînduplecată în hotărârile ei, dictate parcă de un destin implacabil. În fond, la mijloc stă dorința sa aprigă în a stabili adevărul cu privire la moartea năprasnică a soțului și în a face dreptatea cuvenită, conform unor legi nescrise, străvechi, mai tari decât cele impuse de lumea civilizată.

Eroina devine astfel exponenta unei societăți arhaice, cu datini și obiceiuri stabilite din adâncă vechime, opusă și refractară — în intenția estetic-ideologică a scriitorului — înnoirilor aduse de lumea capitalistă burgheză.

Acțiunea romanului, simplă, se desfășoară linear, fără ocolișuri și reveniri:

Apropiindu-se iarna și văzînd că soțul ei, Nechifor Lipan, nu s-a mai întors la Dorna, unde neguțase niște oi, pe care avea să le ducă la iernat în bălțile Jijiei, Vitoria își face pregătirile de drum și pleacă în căutarea lui. Merge la preot, pentru sfat și pentru rugăciuni, dar și la baba Maranda, pentru vrăji — făcute eventual cu concursul diavolului —, se duce să se închine la icoana Maicii Domnului de la Mănăstirea Bistrița și ține să facă și o „lăcrămație“ către prefect, la Piatra. Însă, adevărata putere, în ceea ce avea să întreprindă, n-o găsea decât în ea însăși. Itinerariul Vitoriei Lipan, care, însoțită de fiul ei Gheorghiță, parcurge drumul lui Nechifor și-al turmelor lui pînă la descoperirea acestuia, răpus de dușmani într-o rîpă de munte, ca și descoperirea și pedepsirea făptașilor prilejuiesc adevărate investigații polițiste, menite să pună în lumină o inteligență ascuțită, pătrunzătoare, fapt ce uimește chiar și pe încercatul subprefect Anastase Balmez. Memorabilă este scena în care ea reconstituie amănunțit crima în fața principalului vinovat, Calistrat Bogza, a autorităților și a oamenilor adunați la praznicul mortului. Ca și în cunoscuta scenă din *Hamlet*, criminalul nu poate suporta confruntarea și reacția psihologică scontată se produce. Cuprins de o furie carbă, față de o „muiere“ care se apucase să-l judece, sfîșiat apoi de cîinele mortului și lovit de baltagul lui Gheorghiță, Calistrat Bogza sfîrșește prin a mărturisi că lucrurile s-au întîmplat întocmai.

Nu însă aspectul „polițist“ al romanului (care de altfel nici nu respectă canoanele genului: narațiune complicată, investigația detectivistică pe mai multe piste, surprizele de tot felul etc.) dă valoare acestei remarcabile opere a lui Mihail Sadoveanu. Nici chiar creația de „caractere“, în înțeles balzacian, nu

<sup>1</sup> Opere. Vol. X, p. 509.



este de găsit. Ca și la Creangă, „personajele“ din *Baltagul*, ca de altfel și altele din opera lui Sadoveanu, reprezintă o tipologie vastă, foarte cuprinzătoare în spațiu și în timp. Nechifor Lipan este munteanul oier din totdeauna care-și duce viața după niște reguli stabilite parcă de la începutul lumii, de anotimpuri. Primăvara își urcă turmele la pășune, toamna le duce la iernatic în bălțile Jijiei. La anume date fixe, tot calendaristice, îi pică vești cu bani de la negustorii care-i cumpără produsele. Atunci, cu chimirul plin, împreună cu soții, petrece în „crîsmă“, „stupind“ galbenul între lăutari. Din cînd în cînd are obiceiul să povestească — celor ce vor să-l asculte — una și aceeași poveste pe care o auzise de la un baci bătrîn, referitoare la soarta muntenilor. Pentru orice împrejurare are cîte o vorbă cu tîlc, pe care o spune celor ce au urechi de auzit. Întîrzie uneori și în casă străină, furat de strălucirea cîte unor ochi verzi, dar se întoarce totdeauna la sălașul lui, ca un gospodar ce se află. Vitoria este munteanca din totdeauna. Supusă, rabdă puterea bărbatului căruia s-a încredințat. Mai ales îi era dragă mustața lui neagră, groasă și adusă a oală, ca și înfățișarea lui spătoasă și îndesată, la care privea ascuțit și cu îndîrjire cînd soțul, întors cu chef de la crîsmă, credea că a sosit momentul să-i scoată cei șapte draci dintr-însa:

„Muierea îndura fără să crîcnească puterea omului ei și rămînea neînduplecată cu dracii pe care-i avea; iar Nechifor Lipan își pleca fruntea și arăta mare părere de rău și jale. Pe urmă lumea li se părea iar bună și ușoară...“

Acum, cînd aveau fată și fecior mari, mari cît și dînșii, Vitoria își dădea seama, cu rușine, că-și iubește bărbatul tot așa de mult ca în tinerețe. De aceea credea de cuviință a ascunde totul cu grijă. Din momentul în care a înțeles că Nechifor Lipan a căzut pe mîna răilor, comportamentul femeii de la munte, care știe că are de îndeplinit o gravă datorie față de mort, devine extrem de reținut și de închis, aproape de neînțeles de cei din jur. O dată aflat, mortul trebuie grijit, pentru odihna cea veșnică. Slujbele preoților, priveghiul, tocmierea bocitoarelor, darea peste groapă a găinii negre, praznicul etc. se fac după o rînduială veche, pe care femeia o supraveghează îndeaproape, ascunzîndu-și lacrimile și nelăsîndu-le să cadă decît la momentul cîvenit. Ea înțelege ca totul să se facă așa cum trebuie, după datina din bătrîni. Mintea-i ascuțită descoperă pe ucigaș, dar, respectînd datina, Vitoria nu ucide, ci îndeamnă pe fecior să lovească cu baltagul. După astrucarea mortului și încheierea judecății, viața urmează înainte, după același tipic de nezdruccinat, așa cum reiese din vorbele adresate lui Gheorghită, cu care romanul se încheie:

„Ș-apoi după aceea ne-om întoarce la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici cu-n chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor“.

Celelalte personaje sînt croite după aceeași tipologie cuprinzătoare. Părintele Dănilă e înalt, pleșuv, cu pîntecele revărsat și compune scrisori în stil oficial-administrativ. Baba Maranda, vrăjitoarea, deși săracă lipită pămîntului, lasă a se înțelege că lucrează mîna în mîna cu necuratul ce ar putea sălășlui într-o cățelușă neagră pe care o ține după sobă. Argatul Mitrea la anume semne meteorologice, pe care nu le-ar putea tălmăci nimănui, coboară turmele din munte și iarna vine numaidecît. Nu cere altceva decît tohoarcă și piele pentru opinci; mîncîncă ferit de lume, între animalele lui, în șură; scufundă ulcica în cofa cu



apă, bea pe nerăsuflete, pufnește prin barba-i țepoasă și deșartă restul de apă la loc în vas; noaptea, la ivirea unei dihănii, izbește cu măciuca mai mult prin somn și omoară cogeamite lup.

Muntenii sînt oameni iubitori de libertate și de petreceri. În cîșlegi și pe la sărbători, crîșmele sînt pline, iar, din loc în loc, pe la răspîntii, întîlnești cumeetrie sau nuntă. E o lume cu o viață aparte, închisă parcă de hotarul muntelui.

Chiar dacă, precum s-a mai spus, romanul pleacă de la o întîmplare adevărată și întrucîtva banală, semnificația adîncă a *Baltagul* n-a putut fi realizată de artist decît prin observarea atentă a vieții de toate zilele a oamenilor simpli, observare făcută în spațiu, dar — ceea ce este caracteristic numai lui Sadoveanu — mai ales în timp, prin scufundarea în mit și în legendă. De aici provine tipologia largă de care vorbeam și structura baladescă a romanului. Căci *Baltagul* este *Miorița* lui Sadoveanu.

Apropierea de *Miorița* e mai mult decît evidentă. Și într-un caz și în celălalt este vorba de un cioban pe care alți doi îl omoară pentru că are oi mai multe. Și într-un caz și în celălalt este vorba de o femeie (iubită, mamă, soție). În fine, și în *Miorița* și în *Baltagul* intervine rolul unui animal, în primul caz al oii năzdrăvane, în cel de-al doilea al cîinelui. Că scriitorul s-a gîndit la celebra baladă în momentul cînd a conceput opera reiese și din versurile așezate ca motto: „*Stăpîne, stăpîne / Mai cheamă ș-un cîne*“, care de la început imprimă tonul de baladă al povestirii. *Baltagul* este însă o operă profund originală, departe de o pastîșă a *Mioriței*, al cărei mit — am putea spune — prozatorul îl reintegrează, conferind femeii rolul principal și activ totodată. Unii exegeți din epoca interbelică au crezut că în *Miorița* se poate vedea firea resemnată, fatalistă, a românului. Într-un fel, Sadoveanu le răspunde, prin personajul Vitoriei Lipan, femeia neobosită în aflarea adevărului și în facerea dreptății. *Miorița* are apoi un caracter mai mult liric, fabulația, foarte simplă, pierzîndu-se într-o ceață poetică densă, în timp ce *Baltagul* reprezintă o narațiune situată în plan real. Nu-i mai puțin adevărat însă că sensul estetic și ideologic al povestirii sadoveniene, tipologia ei atît de caracteristică și mai ales o anume nedeterminare temporală, asemănătoare baladei, se realizează prin intermediul mitului folcloric. Mai mult încă, privită în întregul ei, narațiunea lui Sadoveanu capătă un fior rapsodic, de unde impresia de lirism profund, dar ascuns sub relatarea faptelor, care ne întîmpină și aici ca și în *Miorița*. Importantă, plină de interes, pare a rămîne povestea în sine, prin vechimea ei, ca și *Miorița*, nu conținutul faptic. Artistul nu *scrie*, ci *povestește*. Nu neapărat oral, cît mai ales solemn și festiv, stilul este al rapsodului popular. Povestitorul își apleacă urechea pe melodia cuvintelor și propozițiilor, venite parcă dintr-un trecut îndepărtat și dispuse, cu detașare, pe un portativ. Fraza cere acompaniamentul cimpoiului, pentru că e ritmată în respirații egale, așa cum se poate vedea chiar de la începutul romanului:

„Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rînduială și semn fiecărui neam.

Pe țigan l-a învățat să cînte cu cetera și neamțului i-a dat șurubul...

A chemat pe ungur cu degetul și i-a ales, din cîte avea pe lîngă sine, jucării: Iaca, dumitale îți dau botfori și pinteni și rășină să-ți faci sfircuri la mustăți; să fii fudul și să-ți placă petrecerile cu soții.



S-a înfățișat și turcul: Tu să fii prost; dar să ai putere asupra altora, cu sabia. Sîrbului i-a pus în mîină sapa.

A poftit pe boieri și domni la ciubuc și cafea: Măriilor voastre vi-i dat să trăiți în dezmiardare, răutate și ticăloșie; pentru care să faceți bine să puneți a mi se zidi biserici și mănăstiri.

La urmă au venit și muntenii . . . " etc.

Așezarea paratatică a propozițiilor și frazelor, oralitatea lor (nu însă cea cotidiană) prin excelență, dar și o anume solemnitate cerută de poveste și provenită din exprimarea sentențios-naivă, ca de carte veche populară, lasă impresia nedădă că nu Sadoveanu povestește, ci un rapsod popular fabulos. Se înțelege, narațiunea nu urmează întocmai așa peste tot, o dată introducerea făcută, trebuind să se intre în amănuntele istorisirii, care merg pînă la dialog. Însă *Baltagul* se citește sub această cheie rapsodieă. Astfel că nu numai ceea ce se spune este de luare-aminte cît și modul cum se spune este interesant. În această detașare lirică stă de fapt întreaga artă a lui Sadoveanu.

Bibliografie: v. capitolul „Hanu Ancuței”.

GEO BOGZA

CARTEA OLTULUI<sup>1</sup>

*Cartea Oltului* este opera care îl consacră pe Geo Bogza ca întemeietor al reportajului artistic și, totodată, ca pe cel mai strălucit reprezentant al genului. Fragmentul pe care l-am ales pentru analiză reprezintă descrierea unei furtuni pe Hășmașul Mare, muntele din care izvorăște Oltul.

Descrierea dezlănțuirii stihțiilor în mediul montan a mai fost făcută în literatura noastră de către Hogaș, într-unul din capitolele cunoscutului său memorial de călătorie *În munții Neamțului* (bucata intitulată *Singur*)<sup>2</sup>.

Ceea ce impresionează mai întîi la citirea fragmentului în chestiune din *Cartea Oltului* este — ca și la Hogaș de altfel — fantasticul și personificarea urieșcă. Norii sînt „niște monștri” ce „se tîrîie cu burta pe stînci” și „dau tîrcoale muntelui, improșcîndu-l cu groaznice veninuri electrice”. Munții rezistă teribilei înclăștări de forțe „sburliți și neînduplecați, asemeni unor luptători care își apără pămîntul patriei”. Culmile sînt „înnebunite”, cuprinse fiind de „o imensă teroare”. La un moment dat, personificarea homerică se servește de o

<sup>1</sup> Geo Bogza, *Scrieri în proză*, Vol. III, E.S.P.L.A., 1958.

<sup>2</sup> C. Hogaș, *Opere*, E.S.P.L.A., 1956, p. 271.



aluzie livrescă, de antichitate, foarte frecventă și la Calistrat Hogaș. Primii stropi de ploaie se adresează stihilor cu patru interogații retorice asemănătoare aceloră puse de Cicero lui Catilina:

„Pînă cînd, stînci neclintite, veți abuza de răbdarea noastră?

Cît vom mai îndura nepăsarea și trufia voastră fără margini?

Nici vîntul care a bătut asupra voastră, nici brazii care smulgîndu-se din crăpături v-au arătat fundul prăpăstiilor, nici trăsnetele care și-au descărcat mînia peste capetele voastre nu v-au putut hotărî să vă clintiți odată?

Nu vedeți că zădarnică e îndărătnicia voastră?”

Personificarea fantastică, homerismul și decalcul românesc al clasicului discurs ciceronian dă tabloului măreție, gravitate și un lirism de înaltă vibrație emoțională. Nu lipsește nici o anumită notă de humor superior, un fel de mirare teatrală (în înțelesul bun al cuvîntului), o exuberanță plină de grandilocvență în fața marilor frumuseți ale naturii, eterne, niciodată dezmințite.

Spre deosebire însă de Hogaș, care era de asemenea înclinat și el spre homeric, dar și spre primitiv și arhaic, Bogza are o sensibilitate mai modernă, îndreptată către descoperirile științei și tehnicii. La un moment dat, norii de dinainte de furtună sînt comparați cu „o flotă fantastică”, un convoi asemănător unor cuirasate grele, venite la asediul unui port; „De pe bordul celui mai mare dintre ele amiralul care le comandă slobozește prima salvă, o formidabilă descărcare de lumină și zgomot”.

Apare însă și o metaforă împrumutată din Eminescu: „... trăsnetul scăpat de partea cealaltă a muntelui se duce hăuind în fundul prăpastiilor, lăsînd în urma lui ecoul unor catapetesme ale lumii, năruite” — „Iar catapeteasma lumii în adînc s-a-nngerit / Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit”. (*Scrisoarea I*).

Pornită din mișcarea modernistă de dinainte de război și consacrată presei jurnalistice, literatura de reportaj a lui Geo Bogza adoptă un lexic neologic. Îi este propriu, întîi de toate, adjectivul adverb de o mare forță afectivă. Este ceea ce Tudor Vianu numește „aprecierea drastică” sau „reacția vehementă”<sup>1</sup>: „cuiasate grele”, „o formidabilă descărcare de lumină și zgomot”, „spaima cumplită”, „formidabila canonadă” etc. Tendința spre enorm, spre colosal îl face pe scriitor să caute noi forme de superlativ, folosindu-se de aceste adjective-adverbe drastice, așezate, de cele mai multe ori, înaintea cuvîntului pe care îl determină, precum: „groaznice veninuri”, „o infernală pînză de trăsnete”, „munții rezistă năprasnicei încercări”, „uriașă încordare”, „teribila lor cadență”, „neasemuita lor frumusețe”, „superbe discursuri” etc.

Personificarea aduce cu sine epitetul-adjectiv abstract, pus de asemenea înaintea cuvîntului pe care îl determină: „liniștea începe să se întoarcă deasupra greu încercatelor culmi”, „e în ritmul lor [al stropilor de ploaie] o gravă măreție”. Uneori, epitetul-adjectiv apare acumulat în dublete, ca în expresia: „nu răsună decît *larga, superba* lui cadență” etc.

Acordul la plural al adverbului cu subiectul propoziției face ca acesta să se comporte ca un adjectiv. Repetat în dublete, produce efecte stilistice, ca, de

<sup>1</sup> *Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza, în Probleme de stil și artă literară. E.S.P.L.A., 1955.*



pildă, sugestia căderii primilor stropi de ploaie de dinaintea unei averse: „Cad grei și rari, mai rari și mai grei decât niște gloanțe în primele clipe de bătălie“.

Repetiția conjuncției disjunctive *nici* (polisindenton) care introduce subordonate atributive, propoziția principală fiind așezată către sfârșit, dă grandilocvență ciceroniană frazei retorice interogative:

„*Nici* vîntul care a bătut asupra voastră, *nici* brazii care smulgîndu-se din crăpături v-au arătat fundul prăpăstiilor, *nici* trăsnetele care și-au descărcat mînia peste capetele voastre nu v-au putut hotărî să vă clintiți o dată?“

Dislocările topice sînt frecvente în scrisul lui Geo Bogza, efectuate fiind în vederea punerii în relief a acelor membre ale frazei care transmit un conținut afectiv mai acut. Cităm cîteva din fragmentul analizat, unde accentul cade asupra aceleiași funcțiuni adjectival-adverbiale:

„*Negri și amenințători*, ei se clatină în larg...“; „*Infuriați și grei*, norii dau tîrcoale muntelui“; „*Zburliți și neînduplecați*, asemeni unor luptători...“, munții rezistă...“; „*Într-o rapidă alternare*... trăsnetele joacă...“; „*O singură clipă* lupta... nu încetează“ etc.

Răsucită în fel și chip — în vederea efectelor de stil — cu aspect supraabundent, pletoric, stufos, fraza lui Geo Bogza dă însă impresia de mare naturalețe și spontaneitate; în ultimă instanță, reporterul devine — mai ales în fața frumuseților naturii — un rapsod de tip whitmanian, cîntînd pe coardele unei harpe enorme bucuriile vieții.

**Bibliografie:** Tudor Vianu. *Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza*, în vol.: *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955.

G. CALINESCU

SCRINUL NEGRU

În odaia de la pod, din strada Băneasa Ancuța, Hangerlioica era instalată pe fotoliul ei și ședea de vorbă cu Gaittany, cînd se auzi zdruncinătura scării de pași cetei care urcă. Mareșalul Cornescu introduse cel dintîi pe ușa scundă superba lui barbă, făcînd o plecăciune, și merse să sărute mîna Hangerlioichii. Aceasta era îmbrăcată într-o rochie foarte lungă și comodă, răscoită adînc la gît ca un caliciu, pe piept lăsînd să-i atîrne o mare cruce plată de aur. După mareșal intră foșnitor monseniorul, care merse și el pînă aproape de fotoliul prințesei, însă zîbind dulce, cu aerul unui prelat care vine să consulte o bolnavă. El își plecă puțin capul, făcînd în așa fel, încît să pară că se reculege înainte de o meditație religioasă. Prințesa nu cuteză în fața unui asemenea personaj să rămîină într-o rigiditate arogantă și îi întinse mîna, încovoindu-se puțin pe fotoliu, cu gestul unui credincios care ia o ținută de respect convențional cînd e stropit de către preot cu agheasmă. Monseniorul, pe de altă parte, nu-i strînse mîna profan, ci i-o prinse între



palmele sale mici și delicate, ținându-i-o îndelung și privind-o pe prințesă cu duioșie în ochi, aducându-i parcă un mesaj divin și consolații. Astfel jucară comedia câteva clipe, în timp ce Gaittany atrase atenția ușor cu capul mareșalului, care se așezase alături de el, asupra scenei. Mareșalul își atinse superficial cu arătătorul barba, semn că înțelesese. Șerica Băleanu merse drept de la ușă, cu brațul întins teatral spre Hangerlioica și-i strînse mîna, nu fără a se înclina puțin, cum se cuvine unei tinere față de o femeie mai în vîrstă, chiar de rang egal. Acesta părea a fi sensul mișcării foarte studiate în simplitatea ei. Șerica își scosese din epavele garderobei o rochie *grenat*, cu mîneci lungi strînse progresiv pînă sub podul palmei și legată la talie cu un cordon lat de piele, încheiat cu două mari paftale emailate. Rochia era astfel croită ca să cadă în față de sus pînă jos ca un veșmînt medieval. Din păcate, fierul de călcat lăsase lustruiri pe alocuri. Antoine Hangerliu sărută respectuos mîna Hangerlioichii, de asemenea Matei Basarab. În schimb, madam Valsamaki-Farfara, contesa de Verner-Sternberg, Charles-Adolphe Vasilescu și Zenaida Manu făcură plecăciuni mai mult sau mai puțin adînci, de la distanță, mergînd apoi să ocupe locuri pe bănci. În chipul acesta, diferența de calitate a fiecărei persoane în sînul aceleiași societăți era riguros stabilită.

Reuniunea debută printr-o tăcere prelungită, deoarece toți se așteptau ca Hangerlioica să pună în dezbatere cazul Matei Basarab, și nu îndrăzneau, din jenă, să anticipe deciziile. În fine, bătrîna prințesă tuși greu și-și suci nasul cu forță ostentativă, apoi zise:

— Ascultă, Matei, am auzit că vei avea un copil și că vrei să te căsătorești.

— E adevărat, prințesă! răspunse interpelatul.

— Și cum vei numi copilul? se interesă aproape calm Hangerlioica, deși cu asprime de răgușeală în gît.

— Neagoie dacă e băiat, Martha dacă va fi fată.

— Hm! Neagoe Basarab! Un drôle de nom celui-lă! Vous allez épater les prolétaires avec vos noms: Matei Basarab, Neagoe Basarab!<sup>1</sup>

Și prințesa, rîzînd, luă dintr-un săculeț de pe speteaza fotoliului o sămîntă de floarea-soarelui și o pocni în dinți. De la moartea lui Max Hangerliu contractase în cinstea memoriei răposatului, mare mîncător de semințe, acest vițiu inocent, pe care îl cultiva cu paradă, ca un avertisment că nu uitase afrontul ce i se făcuse. De altfel, nu mîncă decît foarte puține și numai cînd era cu alții și puneă cu grijă cojile la o parte, spre a nu murdări locul, încruntîndu-se dacă altcineva, neprevenit, ar fi îndrăznit, imitînd-o, să mănînce și el semințe. Asistența rîse cu bonomie decentă la gluma Hangerlioichii, dar Șerica, luînd o figură fanatică, agravată de nasul ei grecesc considerabil subțiat, observă cu ironie:

— Il leur apprendra l'histoire, *la vraie*...<sup>2</sup>

Și lăsă o mîna să-i alunece pe genunchii puși unul peste altul, expunînd vederii un inel cu o enormă piatră portocalie în formă de migdală, probabil sardoniu. Era una din pozele ei obișnuite, cînd primea lume în castelul cu bolte ogivale.

— Tinere, declară Hangerlioica, găsesc că este de prisos să mai discutăm acum despre un gest devenit necesar. Esențialul e că mama copilului este rumîncă. Boierii rumâni și-au împospătat deseori neamul luînd fete din popor. Totul este de a crește copilul creștinește și boierește, cu evlavie pentru marile familii din trecut. Cine merge ca martor la ofițerul stării civile? E bine ca actul să fie iscălit de marile nume, ca să fie o mărturie a rezistenței familiilor noastre.

Se decise să slujească drept martor Gaittany, mareșalul Cornescu, prințul Antoine Hangerliu și un Cantacuzino tînăr, prieten cu Basarab, care nu frecventa cercul Hangerlioichii. Urmă o pauză de reculegere, în care bătrîna prințesă mai sparse o sămîntă de floarea-soarelui. Apoi luă din nou cuvîntul confidențial.

— Este oricînd posibil, zise Hangerlioica, în stil hermetic, ca indivizi suspecti să încerce să ne abordeze, spre a ne pipăi, iluzionîndu-ne cu acțiuni iminente. În poziția noastră o astfel de întîlnire e foarte periculoasă și aș vrea să vă întreb ce-ați face dacă s-ar întîmpla un asemenea accident?

— Nu m-aș reține de a nu întreba ce rază mi-aduce în întunericul în care dibui se exprimă prințesa Băleanu patetic și amar.

<sup>1</sup> Nostim nume, n-am ce zice! O să epatați proletarii cu numele vostru: Matei Basarab, Neagoe Basarab!

<sup>2</sup> O să-i învețe istoria, cea adevărată...



— Mais<sup>1</sup>, Șerica... o imploră Antoine mai mult cu mâinile decât cu glasul.

În acest moment se simți o clătinătură de pași prin odaie, a cărei dușumea era cam oscilantă. Asistența întoarse capetele și constată că Gaittany ieșea tiptil pe ușă. Găsise compromițător să asiste la o astfel de convorbire, ce-i drept cam riscantă.

— J'en ai assez<sup>2</sup>, recidivă Șerica cu o uitătură plină de ură. Cupa s-a umplut până la vîrf. Nu sînt născută să fiu uvrieră ori spălătoreasă, sînt ursită pentru frumusețe, pentru artă. Există o elită care nu poate să se coboare cu vulgul la treburile josnice. Cu mâinile noduroase nu pot cînta la clavecin.

Și cu ochii indică fundul odăii, unde era într-adevăr un astfel de instrument dat de ea Cătălinei Ciocîrlan, pentru educația muzicală a lui Filip. Monseniorul găsi cu cale să toarne un unguent peste rănile Șerichii.

— Ma fille, n'oubliez pas l'humilité de notre Seigneur, dont le visage est pourtant resplendissant de joie. Souffrir en son orgueil c'est la meilleure croix!<sup>3</sup>

Hangerlioica zbîrci din nas, agasată de predicile, execrabile, după părerea sa, ale monseniorului prinț.

— Dragă, zise ea către prințesa Băleanu, răbdarea e calitatea de căpetenie a unui boier rumân. Ne la perdez pas. Et surtout prenez garde à ce que vous dites, car on a les yeux sur nous<sup>4</sup>. Vă spun aceasta la toți. Ei, repetă ea întrebarea pe jumătate, din ochi, privind cu înțeles la Matei Basarab, ce-ați face în cazul de care vă vorbeam?

— Mi-am dat cuvîntul de onoare, răspunse Matei Basarab, că voi lucra leal în atelierul în care am fost acceptat. Nu-l voi călca. Datoria mea este de a-mi ocroti familia.

— Foarte bine, foarte bine! îl aprobă Hangerlioica, dar așa de răstit, încît se ghicea că răspunsul nu-i plăcea. De altfel nici nu credea în sinceritatea lui, ea însăși îi sfătuisese să fie prudenți și față de pereți. Tatona pe ceilalți, în sufletul ei impacient dădea însă dreptate Șerichii, și ar fi fost plăcut surprinsă dacă s-ar fi pronunțat cu o suficientă discreție idei mai îndrăznețe<sup>5</sup>.

Textul pe care-l analizăm debutează cu o scenă ruptă parcă din vechile cărți de ceremonial, medievale. Romanul descrie și suprapune abil imaginile trecutului și ale prezentului.

Gesticulația aparține unui protocol secular, dar personajele tabloului, cu toată distincția manierelor, poartă o îmbrăcăminte uzată, iar decorul este rudimentar. Prințesa își primește oaspeții într-un pod, unde, din toată averea, a rămas cu un fotoliu, un nécessaire, un tablou al domnitorului Hangerliu și cîteva mărunțișuri. Ironic, pictorul transformă tabloul de epocă într-o parodie. În transpunere verbală, ecourile sarcasmului răsună în subtextul prezentării și în comentariile directe ale romancierului. Comportamentul personajelor este stili-

<sup>1</sup> Dar.

<sup>2</sup> M-am săturat.

<sup>3</sup> Fiica mea, nu uita umilința domnului nostru, a cărui figură este, totuși, strălucitoare de bucurie. A suferi în propriul orgoliu este cea mai minunată cruce!

<sup>4</sup> Nu o pierde. Și, mai ales, bogă de seamă la ce spui, căci sînt ochii pe noi.

<sup>5</sup> *Scrinul negru*. București, E.S.P.L.A., 1960, p. 162—166. Acest fragment face parte din capitolul V al romanului, care evocă dezbaterile clanului de aristocrați în legătură cu însurătoarea prințului Matei Radu Basarab cu Florica Pîrscoveanu, taxatoare de tramvai, ca și intenția lui Gavrilcea, fost șef al Mișcării (legionare), parașutat de curînd în țară, de-a reintra în legătură cu ei, în vederea unor acțiuni „imnente”. După numeroase consultări bilaterale, ei merg în corpore la prințesa Hangerliu, regina neîncoronată a grupului, care urma să decidă în ambele probleme.



zat arhaic, dar solemnitatea alunecă în ridicol prin conținutul concret actual al gesturilor și frazelor. Fără suportul realității, dezbaterea concepută în stilul secolului al XVIII-lea devine o „montare” comică, de operetă, în care actorii joacă în propria lor viață cu speranța secretă de-a transforma teatrul în realitate.

Leon Cornescu, fost mareșal al palatului, se complace în funcția de major-dom, intrând primul în „salon” ca și cum ar trebui în continuare să anunțe „oaspeții”. El „face o plecăciune” și sărută mîna prințesei, cu un gest în care ghicim nu simpla politețe a unui bărbat în fața unei femei, ci respectul vasalului față de senior (sărutarea dreptei domnitorului de către boierul). Ironia scapără însă imediat: intrarea se face printr-o ușă *scundă* și, înainte de personaj, intră în cameră „*superba lui barbă*”. Geniul plastic al lui Călinescu a știut să surprindă gestul sau detaliul fizic semnificativ. Gaîtany, directorul muzeului „Vasile Roaită”, singurul care și-a păstrat un anume rang social, deschide larg brațele și rîde în cascadă. Suflețel, suferind de mania persecuției, își trece nervos mîna prin păr, iar Babighian, expertul în pictură și sculptură, are niște mîini mari și cărnose, cu care pipăie voluptos genunchii de piatră ai statuilor. Cornescu este un bonom, spectaculos patern cu copiii, dar și cu oamenii de condiție socială „inferioară”, cărora li se adresează totdeauna jovial. „Om cu frica lui Dumnezeu”, el se referă mereu la providență sau, cînd mondenitatea o cere, la înțelepciunea populară, citînd la nesfîrșit proverbe... franțuzești. Ce detaliu fizic putea fi mai convingător decît o barbă de patriarh?

Detaliul fizic este înlocuit cu gesticulația atunci cînd mișcarea personajului este mai plastică decît statica. Monseniorul este un prinț, Valentin de Băleanu, devenit prelat catolic și eminență gri a unor obscure intrigi internaționale. Portretul lui este constituit din culori tipic iezuite, falsă smerenie, disimulare, inocență evazivă. Gesturile sînt modelate în consecință: zîmbește *dulce*, cu capul plecat cucernic, iar cu palmele *mici* și *delicate* ține mîna prințesei *îndelung*, *nu profan* însă, ci privind-o cu *duioșie*. Începe acum să se contureze ritualul: el nu constă decît în repetarea acelorași gesturi, dar *nuanțele* și *variațiile* lor sînt distribuite cu o precizie matematică, *distinctivă*. „În chipul acesta, diferența de calitate a fiecărei persoane în sînul aceleiași societăți era riguros stabilită”, comentează G. Călinescu. În același timp, modalitatea ceremonialului devine un procedeu de compoziție, organizînd tabloul vibrant prin mișcarea *unică* a personajelor. În jurul seniorului, curtenii fac reverențe, îndoind genunchii în unghiuri diferite. Inspirat poate de ceremonialele cronicilor, Călinescu a „văzut” însă scena pe pînzele lui Watteau sau pe țesăturile tapiseriilor veacurilor de mijloc<sup>1</sup>. Numai că decorul nu este nici Louis XIV nici campestru, ci sordid, ca un trucaj prea vizibil.

Gesturile simple ale lui Cornescu sînt reluate de Monsenior cu trilurile sonorității cucernice: „merse și *el* pînă aproape de fotoliu prințesei, *însă* zîmbind dulce”. „Monseniorul, pe de altă parte, nu-i strînse mîna *profan*, ci i-o prinse...” Gestică este ridicolă prin exagerația intrinsecă, dar comicul ei este încă

<sup>1</sup> Cf. analiza noastră la cronicarii munteni, în textul cărora distribuția rigidă a grupurilor în jurul unui personaj central purta pecetea artei bizantine.



o dată amplificat de comentariul romancierului, care subliniază *presupusul* ei mesaj religios. Ironia se ridică acum din subtext la suprafață, pentru că explicația efectului scontat produce efectul invers, comic: monseniorul zîmbește „cu aerul unui prelat care vine să consulte o bolnavă”, își pleacă puțin corpul „în-cît să pară că se reculege înainte de-o meditație religioasă” și o privește în ochi „aducîndu-i parcă un mesaj divin și consolații”. Ipocrizia amintește pe Tartuffe și comedia clasică în genere, unde un asemenea abate este frecvent. Comicul iradiază în cercuri concentrice personajele din jur. Prințesa este contaminată cu gravitate, renunțînd la aroganță „ca un credincios care ia o ținută de respect convențional cînd e stropit de către preot cu agheasmă”. În al doilea cerc, convenția religioasă dispare și Gaittany face semne ironice Mareșalului. În fine, un ultim cerc readuce zîmbetul comentatorului: „astfel jucară comedia cîteva clipe...”

„Comentariul” mut al lui Gaittany și Cornescu revelă și o dimensiune incredibilă a tabloului. Un rudiment de luciditate permite unor membri ai clanului să realizeze ridicolul altora. Intervine aici un joc al discrepanțelor între posibilitățile diferite de înțelegere a situației de către personaje, care generează un comic savuros, subtil nuanțat.<sup>1</sup> Vasilescu-Lascari este ironizat pentru pretenția de-a se trage din împărății Bizanțului, familia Basarab rivalizează cu Hangerliii în „drepturile” asupra tronului român, ironizîndu-se reciproc. Cu toții apoi își bat joc de spaimile lui Suflețel sau Hagienuş, ca și, înainte de război, de familiile burgheze ale lui Caty Ciocîrlan, Zănoagă sau Gavrilcea, care, în afara unor conjuncturi politice favorabile, nu au nici o valoare în sine. Un al treilea gen de discrepanțe comice se referă la tot felul de situații particulare, cum ar fi somnolența lui Babighian în fața tablourilor de mare artă, entuziasmele erotice ale lui Gaittany etc. Aici ar intra și slăbiciunea de moment a Hangerlioai-chii, care disprețuiește, la rîndu-i, dulcegăria ipocrită a abatelui, ca și catolicismul, în genere, ea fiind ortodoxă. În ansamblul ei, aristocrația este văzută ca un fenomen comic numai de Ioanide și Dragavei, existînd și între ei, de altfel, discrepanțe semnificative. Cititorului îi este rezervată satisfacția de-a avea o panoramă integral comică, prin comentariile autorului, dar, și fără voia acestuia, prin alunecarea în aceeași incidență, a raionneurilor romanului. Dragavei și mai ales Ioanide, amîndoi cu naivități parțial vizibile. Iată cum, dozele de luciditate diferite, revelate și în fragmentul pe care-l analizăm, devin la nivelul romanului un procedeu de creație și compoziție comică.

Al treilea personaj care traversează scena este Șerica Băleanu. Acum este utilizat suplimentar detaliul vestimentar pentru o mai plastică definire a personajului. Dacă rochia Hangerlioai-chii avea o nuanță comică prin decolteul exagerat pentru vîrsta ei și crucea de aur care sugera imediat credința „strămoșască”, îmbrăcămintea celeilalte prințese este de-a dreptul anacronică și prin asta perfect ridicolă, „veșmînt medieval”, lustruit „din păcate” de fierul de călcat! Iată încă un exemplu de ironie călinesciană care arată mereu cititorului rever-

<sup>1</sup> Procedeu a fost studiat, printre alții, de Bertrand Evans în *Shakespeare's Comedies*, London, 1960.



sul medaliei. Descripția vestimentară este de altfel un procedeu frecvent la Călinescu, ca și descrierea în genere, fie ea a interioarelor sau exterioarelor, fie a obiectelor de artă, a dansului lui Cucly, a templelor ridicate de Ioanide sau a pustietății carpatine în care moare Gavrilcea. Utilizat încă din *Enigma Otiliei*, procedeul asociază opera lui G. Călinescu cu formula romanească a realismului critic din secolul al XIX-lea. Nu numai Balzac, ci și Dickens sau Tolstoi, ca să numim numai pe cei mai mari, au văzut în descrierea unui cadru de viață mijlocul de a reliefa personalitatea celui care trăiește acolo. Spre deosebire de maeștrii săi, G. Călinescu are, parcă, *voluptatea* descrierii. El *alunecă* în obiect cu o bucurie estetică pe care-o putea avea numai un rafinat cercetător al unor experiențe de artă nebănuite încă în vremea lui Balzac. Fervoarea evocărilor arhitecturale ale lui Ioanide amintește poate de Ruskin, dar viziunea sa urbanistică este a unui om care a studiat deopotrivă templul grec și îndăznelele lui Le Corbusier. Părerile despre artă, risipite în roman, depășesc de altfel simpla descriere, ele ar putea sta alături de fragmentele eseistice ale lui Th. Mann sau Huxley, înserate în volumele lor de epică. Simplele sugestii cuprinse în descrierile vestimentare din textul analizat trădează ochiul artistului, sensibil la distincția culorii grenat și la licărul paftalelor emailate sau al crucii de aur. Eticheta de balzacian lipită grăbit peste unele procedee românești călinesciene pierde din vedere complexa și moderna sensibilitate la frumos a scriitorului român.

Gestica Șericăi Băleanu are un caracter teatral (cuvântul apare și textual), pe care sobrietatea prințesei Hangerliu îl respingea. Șerica, la fel de mândră de rangul ei domnesc, este orgolioasă *cu simplitate*, dar destul de spectaculos pentru a atrage atenția. Mișcările ei „foarte studiate în simplitate” vor fi subliniate și în restul fragmentului, notîndu-se modul în care-și lasă mîna să alunece peste genunchi, ca în vechiul ei salon de primire de la conacul Pipera.

În fine, restul personajelor salută cu nuanțe și mai diferite. Tinerii din familiile domnitoare sărută și ei mîna Hangerlioachii, dar *respectuos*, în schimb (opozitia aparține textului, vădind atenția lui Călinescu!) ceilalți invitați fac numai plecăciuni „mai mult sau mai puțin adînci, *de la distanță* (subl. ns.).

Scena prezentării o dată sfîrșită, urmează o tăcere respectuoasă, după care gazda începe dezbateră. Toate indicațiile anterioare vor fi acum perfect transpuse în dialog. Pe măsură ce scena se animă, comportamentul verbal va converge cu gesticulația într-un portret unic al personajului<sup>1</sup>.

„Rigiditatea arogantă” a prințesei se simte în formulele de adresare, superior condescendente, către interlocutori, ca și în tonul apodictic al frazelor: „Ascultă, Matei...” și mai tîrziu, „tinere”. Călinescu notează cu atenție tonul și intonația replicilor prințesei. Prima din ele, fără specificație, este dedusă din calificarea lui Matei drept „interpelat”. Apoi urmează: „se interesă aproape calm Hangerlioică, deși cu asprime de răgușeală în gît”, „declară” și „în stil hermetic”. Aici procedeul capătă o stilizare livrească, în care se simte omul de

<sup>1</sup> Analiza noastră urmărește, dintre numeroasele probleme ridicate de arta lui Călinescu, numai forța portretistică, reținînd din text elementele compoziționale și lexicale cele mai relevante.



cultură. Referințele se fac la stiluri de exprimare artistică, faptul de vorbire cotidiană este comparat cu un anume stil poetic: *hermetic*, la Hangerlioica, *poetic și amar* la Șerica, ca și gesturile lor: *teatral*, *jucară comedia*.

Decisivă pentru aprecierea noastră este sfera lexicală în care se încadrează comentariile autorului. Neologismul este frecvent și adesea ostentativ întrebuințat de Călinescu, pentru a sublinia, prin exagerare ironică, tendințele verbale ale personajelor. Exemple: *ciliciu*, *prelat*, *consolații*, *interpelat*, *ogival*, *confidențial*, *impacient*. Limbajul personajelor nu diferă prea mult de cel al scriitorului, nici ca lexic, nici ca sintaxă; nuanțele diferite se datoresc mai mult domeniilor lexicale diferite cărora li se adresează. Călinescu are preferințe pentru neologismul cultural (artă, filozofie, științe exacte, chiar tehnică), rod al lecturilor savantului, pe când personajele utilizează vocabularul cotidian, dar cu substitute galicizante. Exemplul cel mai caracteristic este *uvrier*, întrebuințat de Șerica Băleanu, firesc în convorbirea de salon, unde bilingvismul franco-român era curent. Cele două direcții neologistice semnalate se interferă adesea, între ele sau cu altele, în scopuri comice. Neologismul aproape barbarism este întrebuințat și de autor, ironic: *unguent*, sau cu sufix prețios: *consolații*. Neologismul în vorbirea Hangerlioichii este frapant datorită contextului neaoșit — *Rumâncă*, cu fonetism ostentativ arhaic, *boieri*, *neam*, *evlavie*, ca și derivatul adverbial *boierește*, se învecinesc — când stilul devine hermetic! — cu *aborda*, *iluziona*, *iminent*. La Șerica, lexicul neologistic se îmbină cu cel „poetic”, dar, din nou este vizibilă ironia călinesciană, realizată prin metafore uzate: „cupa s-a umplut pînă la vîrf”, „ce rază mi-aduce în întunericul în care dibui”, „ursită pentru frumusețe”. Șerica a avut totdeauna ambiții artistice, dorea să țină un salon în care invita celebritățile artei și politiciii vremii, cînta la clavecin și compunea chiar „panseuri”. Mediocritatea iremediabilă a personajului este denunțată de Călinescu prin chiar lectura „panseurilor”, de-o banalitate ilariantă: „Il n'y a rien de plus beau que de vivre avec sagesse en se préparant tranquillement pour l'au-delà”. Tonul frazelor din fragmentul analizat este de aceeași suficiență, doar ceva mai amar. Comică este aici păstrarea unor tipare sintactice care, ca și gesticulația, produc un efect invers celui scontat, prin încărcarea cu un conținut nepotrivit. Anacronismul verbal este la fel de exact urmărit ca cel vestimentar sau pantomimic, cu aceeași impresie generală de parodie. Șerica utilizează ori propoziția scurtă, declamativă, adesea exclamativă, în care păstrează o ciudată cadență (propoziția „Cupa s-a umplut pînă la vîrf”, de exemplu, are, ca un vers, două cezuri care-o împarte în trei grupuri silabice), ori fraze mai lungi cu o singură coordonare sau subordonare, în care efectul de cadență se datorește predicatelor verbale, totdeauna la prezent, și opoziției de imagine între termeni aflați în prima și în a doua parte a frazei. Verbul negativ *nu sînt născută* . . . se opune pozitivului *sînt ursită* . . ., *uvrieră* și *spălătoareasă* se opun, tot unui grup dual, *frumusețe*, *artă*; același efect au opozițiile *elită* / *vulg*, *mîini noduroase* / *clavecin*. Demonstrația „logică” a Șericăi are și ea un caracter eseistic, sărind brusc din planul observației generale, expusă inițial, în cel al exemplului concret, pe un detaliu din care se poate deduce mai direct adevărul universal. „Există o elită care nu poate să se coboare cu vulgul la treburile josnice”. „Cu mîinile noduroase nu pot cînta la clavecin”. În mod cu



totul surprinzător, Șerica Băleanu cultivă aforismul și paradoxul, real sau aparent, întocmai ca arhitectul Ioanide. Ca porte-parole al scriitorului, utilizarea neologismului, construcția sintactică oferă nebănuite similitudini între personajele „pozitive” și cele „negative”, dar și între stilul personajelor și stilul autorului. În cazul altor romancieri<sup>1</sup> se poate vorbi de identitatea structurală a scriitorului și personajelor sale; aici raportul este mai complex prin prezența permanentă a ironiei. În ciuda infatuării ridice, acești aristocrați au reale informații sau talente artistice, mareșalul Cornescu cîntă perfect la clavecin și la fel Matei Basarab la acordeon, ca să nu mai vorbim de talentul coregrafic al lui Cucly. Este aici o sublimare în artă a unei lipse de ponderi politice și economice pe care G. Călinescu n-a sugerat-o întîmplător. De altfel, așa se și explică coerența unei „lumi” în care foștii moșieri trăiesc alături de intelectuali sau artiști autentici ca Babighian, Smărăndache, Gaittany și chiar Ioanide. Ceea ce le lipsește însă tuturor, cu excepția lui Ioanide, este capacitatea de înălțare în zona ideilor. Numai arhitectul poate fi și filozof, desprinzîndu-se de contingent și închegînd un fel de filozofie a istoriei și a artei. Toți ceilalți, în ciuda unor calități native, sînt robii *fostei* lor condiții sociale, ceea ce îi împiedică să vadă și să înțeleagă realitatea contemporană. De aceea, dintre toți numai Ioanide, desprins de trecut și atașat prezentului real, adică *socialist*, poate fi un *creator* adevărat. Această discrepanță profundă rupe similitudinea aparentă și creează, cum am văzut, comicul. Șerica, Hangerlioica și oricare alt raisonneur al clanului aristocrat utilizează limbajul lui Ioanide și, în ultimă instanță, al scriitorului însuși, dar *in vid*, pentru că le lipsește suportul realității și sensul creator. Iată un caz de utilizare cu efecte opuse a unor procedee stilistice comune.

Remarcabil comică este și înserarea frazelor franceze în textul românesc, atît la „rumânca” Hangerliu cît și la mondena Șerica și la abatele francizant. La acesta din urmă limba franceză este cea a sermon-ului, a predicii catolice, cizelate artistic după marile modele clasice, à la Bossuet (Hangerlioica ar fi preferat, probabil, să urmeze pe Antim Ivireanu, predicator *rumân*!) și cu suavitatea extatică a confesorului, creionată în scena inițială a prezentării. Călinescu parodiază perfect stilul catolic, cu aforisme extrase din Biblie sau din comentariile Părinților, debitate cu o eleganță mondenă, specifică abatelui care trăise în saloanele pariziene și știa cînd să intervină în conversație spre a „unge rănila”, dar și cînd să tacă sau să zîmbească evaziv pentru a nu se angaja definitiv.

Textul analizat din *Scrinul negru* demonstrează astfel admirabilele calități românești ale lui G. Călinescu, forța plastică, strălucirea expresiei, perfecta suprapunere gest / cuvînt, prin care modelează personaje memorabile, capacitatea incredibilă de-a *crea* viață și de-a o anihila totodată printr-o ironie necruțătoare, dar veselă și încîntată de spectacol. Romanul românesc *de cultură*, simultan tipologic și problematic, este fără îndoială reprezentat, în primul rînd, de G. Călinescu.

<sup>1</sup> Vezi și analizele incluse în acest volum, pe texte din Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Marin Preda, Eugen Barbu.



## ZAHARIA STANCU

## DESCULT

Apărut în 1948, *Descult* este una dintre primele și cele mai de seamă opere din literatura noastră de după Eliberare, incontestabil izbînda artistică cea mai mare a lui Zaharia Stancu. Scriitorul cunoaște atît de bine oamenii, faptele, timpul și locurile despre care vorbește, încît *Descult* apare oricui ca un roman autobiografic, dincolo de analogiile pe care criticii avizați le-ar putea face cu viața autorului. „Cunoaște” e puțin spus: tot ce relatează romanul *Descult* constituie substanța primordială și permanentă a artistului. Originalitatea, unicitatea cărții, se impune de îndată. Zaharia Stancu refuză obiectivarea lui Rebreanu (deși îi ghicim admirația pentru ilustrul înaintaș) și stilul său este departe de sicitatea distinsă a „procesului-verbal”, către care aspiră creatorul *Răscoalei*. Stancu este accentuat subiectiv. Atitudinea scriitorului transpare cu putere în dosul faptelor relatate. Poet de structură eseniniană (autor de versuri remarcabile în perioada antebelică), Zaharia Stancu scrie — cum s-a mai spus — un „roman liric”. Anumite secvențe (și chiar capitole întregi, precum cel intitulat *Iarbă*) nu sînt decît niște adevărate poeme în proză. Lirismul prozatorului e departe de cel cu care ne obișnuise Sadoveanu. S-ar putea vorbi chiar, la Z. Stancu, de un soi de „antisadovenism”, în sensul că din proza lui țărănească lipsește nu numai orice urmă de idilism (fie și în sensul pozitiv al acestui cuvînt), dar lipsește total seninătatea, simplitatea, calmul și „frumusețea” vieții rurale. Lirismul lui Stancu este „furios”, antisămănătorist, încrunțat și încrîncenat de durere. Viața țăranilor din cîmpia de la gura Oltului este un infern.

Cu fețele înnegrite de arșița soarelui, adînc brăzdate de zbîrcituri pre-timpurii, cu palmele și tălpile crăpate, muncind moșia boierească literalmente sub harapnicul vătafului, hrănindu-se cu zeamă de ștevie fiartă, ori numai cu mujdei de usturoi cu mămăligă din porumb stricat, locuind în bordeie insalubre, asemănătoare unor găuri în pămînt, țăranii lui Zaharia Stancu sînt oamenii cei mai oropsiți de pe fața pămîntului. Nu sîntem în coloniile semi-sălbatică și nici pe vremea lui Dinicu Golescu, ci în România burghezo-moșierească de acum numai 50 de ani! Punerea în butuc și baterea la tălpi, scoaterea la muncă între ascuțișul baionetelor jandarmerești și cu gîrbaciul pe spinare, astuparea gurii culegătorilor de struguri cu botnițe de fier încuiate cu cheia la ceafă, pentru a împiedica pe flămînzii satului să se înfrupte din via boierului, și multe altele de acest fel par de necrezut. Și cu toate acestea, autorul spune adevărul. Țăranul, mai ales cel de la cîmpie, unde pămîntul este mai bun și unde deci exploatarea moșierească (în condițiile capitalismului avansat) a fost mai crîncenă, a avut, în epoca răscoalelor de la 1907 — pe care autorul o reflectă în cartea sa —, o viață mai grea decît pe



vremea lui Dinicu Golescu, în plin feudalism. Mesajul cărții lui Zaharia Stancu aici stă: convinge despre un lucru de necrezut, deși de o teribilă realitate, acum o jumătate de veac. Deoarece, nu mai încapă nici o îndoială, Darie, cu mărturia lui de o extraordinară autenticitate, există, în plan artistic, așa cum toată lumea știe că există autorul în realitate.

La o primă ochire, mijloacele artistului par a fi ușor de definit: o mărturisire autobiografică, făcută la persoana întâi, prin prisma mentalității eroului principal, Darie, un roman poematic și — cum s-a mai spus — liric. Formula „roman liric” nu explică însă mare lucru, este inconsistentă și ambiguă, comodă mai ales. Pentru că, în cele din urmă, constatăm că relatarea se bazează totuși pe fapte, înfățișând, în fond — cum ne-am obișnuit să spunem —, o monografie a satului din câmpia Dunării, la începutul secolului nostru. Exploatarea nemiloasă, care a dus la tragedia din 1907, este numai fundalul permanent pe care se desfășoară traiul țăranului român dintotdeauna și de pretutindeni. Oamenii se nasc și mor, fac nunți și botezuri, când sînt tineri merg la horă; de primăvară pînă toamna urmează muncile cîmpului: aratul, semănatul, prașila, secera, treierîșul; în casă, omul se ceartă cu nevasta, uneori o bate, pe drept sau pe nedrept, la necaz sau la băutură; cumetrele se ceartă și se bîrfesc, ca pretutindeni; apare cazul nevestei necredincioase și al bărbatului cu care seamănă copiii vecinilor; apare cazul fetei care a greșit, dusă, în noaptea nunții, pe grapă și cu alai grotesc, socrului, pentru ca ginearele să mai poată scoate ceva zestre peste tocmeală. Se strîng o groază de copii (cu cît sînt mai săraci, cei din Omida, cu atît fac copii mai mulți, conformîndu-se parcă unei absurde legi a conservării speței) cu burțile goale, zdrențăroși; ei se duc la scăldat, în baltă, și cine nu știe să înoate se îneacă; se duc, noaptea, cu caii pe luncă, fac focuri în jurul cărora pîrpălesc porumb cu bobul moale, porumbi de furat; fură lubenițe, fură poame și cînd de acestea nu se află mai îndoapă burțile cu corcodușe acre; mulți se îmbolnăvesc de năjit, de bube în gît, de strînsură, de pojar etc.; unii — foarte firesc — mor, alții sînt vindecați de baba Vioaica, cu vrăji și descîntece ori prin tratamente empirice, mai bune decît cele ale doctorului Ganciu și ale agentului sanitar Cîreș, a căror farmacie nu conține decît cretă pisată. Doctorul, agentul sanitar, notarul Gică Stănescu, primarul Bubulete sînt „acrituri”, poartă haine strîmte, guler de os și pălărie tare, gambetă, țin partea boierului și disprețuiesc pe desculții din rîndul cărora s-au ridicat; lor li se alătură cîrciumarii din sat, jandarmii Mielușel sau Juvete, popa Tomiță Bulbuc — o față bisericească de pomină: bea în crîsmă, înhață obolul enoriașilor cu hapca și e în stare să înjure chiar în sfîntul locaș.

Totul este văzut prin prisma copilăriei. Dar îndărătul tabloului stă omul matur care și-a propus să nu uite această copilărie de infern. Oricît ar părea paradoxal, *Desculț* poate fi comparat cu *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă. Însă Humuleștii erau un sat mare, răzășesc, așezat pe Ozana, la poalele munților; Omida este satul mizeriei și al foamei, cumplite. Sînt însă și cauze de ordin subiectiv care fac deosebirea fundamentală dintre cele două opere în care e rememorată copilăria țărănească. Creangă e un jovial, un povestitor de o veselie molipsitoare, gata a stîrni rîsul homeric la tot pasul; Zaharia Stancu privește înapoi cu mînie, nu pentru că ar avea ceva împotriva copilă-



riei, ci pentru că urăște din răspuțeri regimul exploatării odioase. Însă, și la unul și la altul, este de remarcat verva cu care sînt înfățișate faptele. Prezența continuă a naratorului printre personaje este, și într-un caz și în celălalt, chiar axul de susținere al operei. Comparația valorică între două scrieri atît de deosebite, una clasică cealaltă din zilele noastre, nu-și are locul aici. Le-am alăturat numai pentru a pune în evidență modalitatea artistică a romanului „Descult”.

Umorul, care dă detașarea necesară artei, poate fi aflat și la Zaharia Stancu, într-alt chip însă decît la Creangă. Să analizăm următorul text:

„Ne aflam pe aproape. Ițicu, fudul că are mort în casă, ne cheamă. Mîncăm pîine, pîine caldă — o mîncăm cu vin. Înainte de a duce la gură codrul, îl muiem în vin acrișor din strachină. Ne lingem buzele, ne sîturăm. Cu pîntecul doldora, întins ca toba — să ucizi puricele cu unghia pe el — ieșim în arie. Să ne doboare vîntul! Ei, nu ne doboară. Ba încă ne cocoțăm pe gard, ne uităm mulțumiți în uliță... S-au adunat o droaie de copii urduroși, zdrențăroși. Din droaie se dau mai în față Gîngu și Tudorache. Gîngu e-nalt ca mine și tot ca mine are părul ciufulit, zburlit. Îl ține de mîna pe Tudorache, care e mai mic și poartă o rochie de fată, a soră-si, cu petice, lungă pînă-n pămînt. Ochii lui Gîngu holbați. Ochii lui Tudorache mai holbați, mai sticloși. Le lasă apă gurile, la toți. A colaci calzi miroase. Miroase a vin.

În dinți își ia inima Gîngu.

— Ițicule, îngăduie-mă și pe mine la voi în casă, pîine cu vin, să mînc și eu, c-o să moară Tudorache al nostru și-o să te îngădui și eu pe tine la noi, să mînc și tu pîine cu vin...

Ni-l arată pe Tudorache cu mîna.

— Da, o să moară și Tudorache-al nostru...

Tudorache așteaptă, flămînd, cu priviri hulpave, lîngă Gîngu...

Ițicu nu se înduplecă. Nu crede că Tudorache va muri atît de curînd<sup>1</sup>.

Gîngu și fratele său mai mic sînt de un comic sinistru și tragic. Mort de foame, „cu ochii holbați”, sticloși, cu gura numai apă, Gîngu ar mîncă pîine cu vin, din pomana fratelui lui Ițicu. În sat a dat o boliște între copii, și Gîngu, în naivitatea lui, neștiind ce-i moartea, propune, grotesc, moartea frățiorului mai mic, Tudorache. Un singur lucru îi domină toată ființa — foamea animalică pentru care e în stare să-și jertfească fratele, pe Tudorache. Tudorache, mult mai mic decît Gîngu, are o conștiință încă mai rudimentară. El nici măcar nu-și dă seama că face obiectul tocmelii barbare dintre Gîngu și Ițicu. Foamea îl stăpînește însă și pe dînsul: „așteaptă cu priviri hulpave”, tragic și grotesc totodată, în rochia lui de fată, lungă pînă-n pămînt.

Umorul acesta tragic (altă îmbinare de cuvinte nu poate fi găsită spre a desemna ideea) poate fi aflat în multe pagini din romanul *Descult*. El denotă nu atît precocitatea eroului principal, a copilului și apoi a adolescentului Darie, cît mai ales o „filozofie”, o detașare de obiectul său, a atît de subiectivului artist, care este autorul. E un procedeu, mai bine zis o stare de spirit, declanșată de romancier din aceeași „furie” de care vorbeam, un procedeu original, foarte modern totodată și de o incontestabilă valoare în investigarea

<sup>1</sup> Zaharia Stancu, *Descult*. Ediția a 8-a, Editura pentru literatură, 1982, p. 87.



sufletului omenesc, tot mai des întâlnit de la Cehov pînă la Hemingway și mai încoace. Detașarea și subiectivismul coexistă; copilul Darie și omul matur, scriitorul, sînt prezenți simultan în relatare, lucru ce se poate vedea și în expresia stilistică.

Ideea fixă, a îndestulării burții cu pîine și vin, prilejuită de pomana mortului, este pusă în relief, mai întîi, prin vocabular. În acest text, de numai o jumătate de pagină, cuvintele *pîine* și *vin* apar de cîte 4 ori fiecare; în plus, mai întîlnim alte două din aceeași sferă noțională: *codru* (= bucată de pîine) și *colaci*.

În al doilea rînd, structura sintactică servește din plin aceeași idee. Propozițiile, scurte, sînt, aproape fără excepție, juxtapuse, ca și cînd cele afirmate n-ar avea nevoie de nici un fel de argumentare, fiind lucruri de la sine înțelese. Urmărind să transmită cititorului într-un chip cît mai exact și mai adecvat psihologia (am putea zice mai bine „fiziologia”) copilului flămînd, Z. Stancu dispune cuvintele amintite mai sus în formații sintactice specifice. Apărut — într-o primă propoziție — fără determinant și după topica obișnuită, termenul *pîine* e reluat apoi în propoziția următoare, pentru a i se alătura determinante, ca în exemplul:

„Mîncăm *pîine*, *pîine caldă* — o mîncăm cu vin”.

După cum se vede, *pîine* și *mîncăm* se repetă, în poziții diferite (pe mezi și pe extremi, în anafază și epifază), printr-un fel de conturare stilistică, făcută anume cu scopul de a articula mai puternic ideea-sugestie. Tot așa, în exemplul:

„A colaci calzi *miroase*. *Miroase* a vin”;

ideea este întărită prin încălcarea topicii obișnuite din limba literară (antepunerea complementului) și prin repetarea verbului predicativ la începutul propoziției următoare. Procedul este aplicat și în fraza mai dezvoltată, ca în exemplul:

„— Ițicule, îngăduie-mă și pe mine la voi acasă, *pîine cu vin*, să mănînc și eu, c-o să moară și Tudorache al nostru și o să te îngădui și eu pe tine la noi, să mănînci și tu *pîine cu vin*”.

unde cuvintele „cheie” — *pîine cu vin* — sînt puse de asemenea anafazic și epifazic (în primul caz chiar cu riscul încălcării regulilor topice), anume, pentru ca prin repetarea lor să fie pusă în evidență obsesia famelică a lui Gîngu.

O caracteristică stilistică a romanului *Descult* este absența vorbirii indirecte, deoarece personajul central, *Darie*, se substituie cu totul autorului. Totuși, raportată la vorbirea celorlalte personaje, vorbirea lui Darie poate fi luată drept stil indirect, cu toată marea ei oralitate. Din acest punct de vedere e interesant să urmărim cum stilul personajului principal servește drept comentariu la conturarea celorlalte caractere. Astfel, în propoziția:

„*În dinți* își ia inima Gîngu”

— dispusă grafic într-un paragraf special, pentru reliefare (procedeu frecvent aplicat de Zaharia Stancu, mai ales în *Descult*) — aflăm aceeași antepunere a complementului, prin abatere de la regula topică generală, făcută anume cu scopul de a marca hotărîrea „eroică” a lui Gîngu de a propune lui Ițicu sinistrul schimb de praznice.



De altă parte, stilul lui Darie-autorul se caracterizează, în vederea conciziei și a oralității, prin anume elipse. Elipsa verbului copulă, ca în exemplele:

„Ochii lui Gîngu, holbați. Ochii lui Tudorache mai holbați, mai sticloși“. Elipsa pronomelui relativ, prin care se introduce atributiva, în exemplul:

„Mîncăm pîine, pîine caldă — o mîncăm cu vin“.

Iar în fraza:

„Cu pîntecul doldora, întins ca toba — să ucizi puricele cu unghia pe el — ieșim în arie“ . . . ,

pe lângă antepunerea complementului de mod din propoziția principală („Cu pîntecul doldora“), efectuată în vederea accentuării ideii-sugestie, întâlnim din nou elipsa instrumentelor gramaticale pentru introducerea consecutivei: [încît puteai] „să ucizi puricele cu unghia pe el“.

Interesant prin oralitate și conciziune, pasajul analizat mai prezintă și caracterul ușor ambiguu al unor părți secundare din propozițiile:

„Îțicu, *fudul* că are mort în casă, ne cheamă“

și

„Tudorache așteaptă, *flămînd*, cu priviri hulpave lângă Gîngu“, unde *fudul* și *flămînd* dețin o poziție intermediară între atribut și complement de mod, fiind niște atribute circumstanțiale sau elemente predicative suplimentare.

Toate aceste trăsături stilistice, spontane sub pana scriitorului, provin din cunoașterea adîncă a vieții țaranului din cîmpia Dunării, a cărei vorbire, pentru prima dată în istoria literaturii noastre, este atrasă în sfera artei cuvîntului de către Zaharia Stancu. Lui îi va urma, imediat, Marin Preda.

**Bibliografie:** B. Cazacu. *Cîteva aspecte ale stilului din romanul „Descult“*, în: *Studii de limbă literară*, 1960, p. 193—213; Mihai Nasta. *Factura stilistică. Un obiect de preocupare* (cu referire la opera lui Zaharia Stancu). „Gazeta literară“, nr. 33, 15 august 1963.

EUGEN BARBU

MORCOVII<sup>1</sup>

După primele fraze parcurse, impresia de oralitate a stilului este definitivă. Ea se realizează la toate nivelele expresiei.

Pe plan fonetic, nu este de remarcat decît alungirea vocalei *i* în cuvîntul *biniișor*, procedeu caracteristic povestitorului, care însoțește expunerea faptelor cu efecte speciale de mimică, gesticulație și intonație.

<sup>1</sup> *Prînzul de duminică*. București, E.P.L., 1962, p. 107—109. Povestirea *Morcovii* aparține, prin personaje, atmosferă, stil, romanului *Groapa*. Reluarea unor teme din acestea în scrieri independente este un procedeu frecvent în opera lui E. Barbu (cf. *Înmormîntarea lui Dumitru*



Mersul lent, prudent dar tenace, al bătrînelor, sugerat de cuvîntul *biniișor*, în contextul frazei sale („pășea biniișor în țărîna ogrăzii...”), este urmărit și prin unele construcții morfologice și sintactice. Verbul de mișcare este uneori dublat, ca și în poezia populară (în construcții de tipul „și venea, mări, venea...”), pentru a sugera distanța parcursă (impresia susținută și de pluralul *poteci*), ca și dificultatea înaintării: „Pe poteci, dinspre groapă, sosea-sosea și baba Mița...”. În contextul frazei, postpunerea subiectului, întovărașit de conjuncția *și*, acordă verbului și o nuanță ironică, pe care o regăsim în propoziția imediat următoare, cu rol de comentariu: „Să se fi înțeles și nu credeai că pică tocmai acum”. Construcția este repetată întocmai, cu același efect, în momentul în care Mița ajunge în sfîrșit la casa Marghioalei: „Pica și baba Mița”.

*Verba dicendi* sînt înlocuite cu verbe care indică și modalitatea rostirii replicilor, procedeul popular ridicat la mare înălțime artistică de Creangă și Sadoveanu. „Nu mai spune” se mira cealaltă... „Nu mai spune! care e aia? săreau în cor celelalte”. Sau, un exemplu aflat la distanță de numai cîteva rînduri de sfîrșitul fragmentului citat: „Cine să fie, prietena dîmitale, for-năia Chirița...” Alteori, indicația modalității se face printr-o locuțiune adverbială sugestivă: „Bine, ce să facem! răspundea cam cu duh Chirița”.

Eugen Barbu utilizează și procedeul înlocuirii verbului predicativ cu o onomatopee: „Lipa-lipa, cîte una, numai în papuci... pînă la gardul văduvei”. Uneori renunță cu totul la exprimarea verbului copulativ, construind fraze cu un ritm mai viu, nervos: „Cum da primăvara... babele toate pîlc în casa coanei Marghioala a lui Mială”; „Umbra babei — cît jumătate curte”.

Și alte părți de propoziție, în afara verbului, sînt modificate în spiritul vorbirii populare. În ultima frază citată am putut remarca numeralul fracționar *jumate*, ca și lipsa prepoziției *de*. Altădată, pronumele demonstrativ apare prescurtat în forma populară *ăsta*, *ailaltă* sau în formă specific muntească *a*: „... și-n prag se arăta mama pămîntului, *a* de-o seamă cu timpul, Marghioala”.

De asemenea apare prepoziția *pă*, cu fonetism muntenesc, verbul la perfectul simplu întrebuit excesiv: *te lungiși, auzirăți? se duse*, interogația populară cu persoana a II-a a prezentului în loc de-a treia și cu pronumele *care* în loc de *cine*: „care ești?”

Articularea substantivelor slujește uneori la obținerea unor efecte speciale, ca și exprimarea categoriei numărului. Pînă să intre în casa Marghioalei, Chirița aude *bufnete* și *o vorbă*, destul de puternice spre a fi auzite chiar de *vecini*. De fapt se auzeau „motanii căzînd de pe scrinuri”. Pluralul, explicat mai tîrziu în povestire prin existența a *vreo cinci* mîțe, creează acum o ușoară

---

Alexandru, Domnișoara Aurica, Franzeluță, din același volum *Prînzul de duminică*), deoarece *Groapa* este alcătuit dintr-o suită de episoade din care invenția epică poate dezvolta altele în chipul cel mai firesc. Apare astfel și mai evident intenția autorului de-a crea o adevărată „enciclopedie etnografică” a mahalalei. Babele Cuțaridei, Marghioala lui Mială, Mița, Chirița, Lixandra surda și Tinca, personajele povestirii *Morcovii* (în fragmentul citat apar numai primele trei) se ivesc în roman în scena spovedaniei la biserică, precum și la moartea lui Gogu, croitorul. Siluete fugare în aceste apariții, ele devin personaje literare propriu-zise abia în povestirea consacrată taifasului lor de primăvară în jurul morcovilor dulci și proaspeți.



image de fabulos, de casă bizară, în care timpul cruțind stăpîna, aceasta a căpătat virtuțile Sfintei Vineri. În alt pasaj, Barbu notează: „Afară se răsteau cocoșii la vreme, cuprinși de o frică”. În mod normal, *frică* trebuia să rămîna nearticulat sau, dacă se articula, trebuia determinat de un adjectiv. Relieful stilistic obținut sugerează deodată o dimensiune neașteptată a tabloului, cea lirică. O forță obscură apasă parcă existența oamenilor și numai animalele o simt uneori. Sugestia capătă pregnanță într-un context în care primăvară și moartea sînt personajele invizibile ale scenei. Aceste două procedee se încadrează, de fapt, într-o tendință artistică fundamentală în creația lui Barbu, saltul brusc din cotidianul vulgarității, într-o lume a purității inalterate sau a spaimelor existențiale, de obicei ignorate de locuitorii Cuțaridei.

Sintaxa, ca și morfologia, nu cuprinde elemente spectaculoase, la mare distanță de normele limbii literare, dar Barbu știe să scoată efecte remarcabile din alternanța rapidă a „tipurilor” de fraze ca și din diferențele — uneori contrastive — de *densitate* a unor fraze succesive.

Construcția frazelor se face de obicei prin coordonare și juxtapunere, extrem de rar prin subordonare și atunci plasîndu-se propoziția subordonată în contextul frazei ca o propoziție incidentă. Preferința lui Barbu este remarcabilă pentru că dezvăluie intenția sa de-a menține permanentă vivacitatea textului, ritmul rapid. Om al replicilor prompte și distructive, polemist reductibil, romancierul scrie cu nervozitatea foiletonistului, care „nu are timp” pentru fraze savante. Fraza lui este atunci ori concisă, chiar bruscă, ori, dacă impresia se cere precizată, își păstrează rapiditatea, *prin ritmul* enumerării unor propoziții, de valoare sintactică egală. Iată un exemplu: „Ușa, veche, suie, abia ținută în țîșnile ruginite, neunsă cu gaz de cînd lumea, scîrțîia lung, și-n prag se arată mama pădurii, a de-o samă cu timpul, Marghioala. Mai albise, te uitai prin ea, obrazul — cum e pergamentul. Nu mai vedea, dar de auzit tot auzea. Punea palma descărnată la ochi, să n-o dovedească lumina, își subția genele ca o buză și se uita lung pe cîmp”. Portretul Marghioalei se constituie ca o intrare în scenă a personajului unui basm dramatizat. Succesiunea gesturilor este redată în ordinea observării lor de către Chirița: aceasta *vede* întii ușa, apoi o *aude* deschizîndu-se, un moment apare silueta bătrînei nemișcată (prilej de comentariu al autorului, făcut tot din unghiul privitorului, foarte apropiat deci de al Chiriței, dar cu imparțialitatea altei vîrste) și *apoi* sînt văzute gesturile ei. Contextul e organizat în consecință. Prima frază este formată din două propoziții copulative, cu predicătele situate exact la mijloc, încît „aripile” frazei sînt alcătuite numai din grupe nominale. Primul conține o enumerare atributivă simplă, notînd „calitățile” obiective ale ușii, al doilea grup, tot atributiv, indică începutul comentariului autorului, pe linia fabulosului. Enumerarea epitetelor este frecventă la Barbu, mai frecventă chiar decît a complementelor, în ciuda stilului predominant verbal al romancierului. Această distribuție inegală și aparent paradoxală a grupelor nominale și a verbelor (împreună cu adverbele) indică o calitate importantă a artei narative la Barbu. Statistic, verbele sînt cuvintele cele mai numeroase în text, deoarece scriitorul este în primul rînd un



povestitor, urmărind mai ales acțiunea<sup>1</sup>. Descrierile de natură sau de interioare sînt și ele rapide, concise, iar portretele personajelor se constituie din *gesturi*, văzute instantaneu sau organizate într-o suită cu caracter adesea biografic (vezi „fișele” personajelor episodice din *Groapa*), nu din analiză psihologică directă sau din calificarea lor de către autor. În același timp însă, Barbu este înzestrat cu o remarcabilă sensibilitate vizuală, auditivă și chiar olfactivă. Pentru el natura este în primul rînd izvor de senzații. Obiectele și oamenii sînt văzuți ca un grup de culori sau ca emițători ai unor sunete caracteristice. Fără delicatețea impresioniștilor, vizibilă în proza scriitorilor români de orientare simbolistă (Anghel, Petică, adesea Macedonski), dar și fără violența stilului „fauve”, Barbu utilizează atît tonuri tari cît și tonuri stinse, încărcate fie de o explozie vitală a primăverii, fie de sugestii de putreziciune, conducînd spre groapa gunoaielor, „gazda” sălbatică a hoților și fundalul tragic al Cuțaridei. Construind tabloul nu ca o descriere statică, ci ca o rezultantă a mișcării în planul narației propriu-zise sau în planul reconstituirii de moravuri din detalii epice, Barbu nu dezvoltă notarea senzațiilor în pictură peisagistică sau portretistică, ci le lasă suspendate, sugestii picturale reprimite de discreția naratorului. Iată un nou motiv de concizie, cu efecte în planul sintactic. Notarea senzațiilor se face prin epitete de maximă pregnanță, exprimate adesea enumerativ (parcă autorul s-ar jena să le dezvolte în spații sintactice de mai multe propoziții!), ceea ce conferă densitate neașteptată grupului nominal al propoziției, în contrast cu verbul exprimat lapidar. La nivelul frazei sau al contextului, asemenea creșteri bruște de densitate nominală sînt însă mai rare, încît impresia generală este de rapiditate, prin succesiunea verbelor, și de dezechilibru expresiv în unele puncte ale textului. Exemplului citat i se pot adăuga și altele. Geamurile casei sînt „crăpate, murdare, cu chitul căzut, pline de frunze de mușcate, verzi — coclite”, groapa exală „un fum înecăcios de gunoaie, dulce-iute, parfumat ca para putrezită”. Interiorul casei Marghioalei cuprinde „lucruri putrezite, intrate în pămînt, perdele ciuruite”. Universul Cuțaridei este fetid, copleșitor de mizerabil, avînd însă și un farmec subtil, al putridului exuberant, al elanurilor vitale țîșnite din decreștitudine și descompunere.

Revenind la portretul Marghioalei, remarcăm prezența comentatorului, în forme morfologice și sintactice specifice orale. Scris la „persoana a III-a”, cum indică și titlul grupajului de povestiri din care face parte „*Morcovii*”, portretul conține și verbe la persoana a II-a singular, cu intenția impersonală: „te uitai prin ea”, ca și în alte părți: „cum treceai de cîrciuma lui Stere”, „nu credeai că pică tocmai acum”. Se creează astfel impresia că povestitorul se adresează direct cititorului, ca într-un dialog, despre persoane cunoscute de amîndoi. Comentariul inserat are același efect, în plus este și una din sursele principale ale lirismului în creația lui Barbu. Uneori, el rezultă dintr-o exclamație nostalgică: „— și ce mai primăveri cădeau peste Cuțarida, de se topea zăpada, luată parcă în lopată!” Alteori au un ton explicativ, însoțit parcă de gesturi domoale: „Să fi fost la amiază, cînd se întorceau lucrătorii

<sup>1</sup> De remarcat frecvențele inversări în frază (predicatul pe primul loc), care indică tocmai această intenție.



de la treburi...“ Uneori comentariul modifică linia frazei, introducînd într-un context expozitiv o exclamație și ironică, și tristă: „... vorbe de-ale lor, de bătrîni, cine să le mai înțeleagă?!“. Semnificativă este, cum am spus și mai sus, utilizarea subordonatelor (completive, cauzale sau finale): „Punga palma descărnată la ochi, să n-o dovedească lumina, își subția genele...“; „Lipa-lipa, cîte una, numai în papuci, cu barișul pus pe ureche — să nu le umfle curentul și să strănute — pînă la gardul văduvei“.

Lexicul lui Barbu reflectă precis starea socială a vorbitorilor, prin expresiile populare inserate în text: *bariș*, *suie*, *spunea în dodii*, *floace*, *dovedi* (=a înfrînge) etc. În textul pe care-l analizăm, frecvența și numărul lor e mai mică, dat fiind specificul personajelor. În restul romanului ele tind să acopere toată fraza, în capitolele dedicate hoților, dar apar mereu și în vorbirea cîrciumarului Stere, a lui Nea Fane, „felcerul“ de la disecție, a lui Grigore, dar, lucru semnificativ, și în textul scriitorului însuși, în comentariile lui. Distribuția argotismelor în text este firească, frecvența lor fiind proporțională cu profesiunea și firea personajelor. Este aici o manifestare de realism lingvistic și nu o exagerare cu direcție naturalistă, cum i s-a reproșat uneori autorului pe nedrept. Lumea mahalalei, a hoților și a țiganilor a fost zugrăvită întotdeauna cu un astfel de lexic și o comparație cu G. M. Zamfirescu, Carol Ardeleanu sau Miron Radu Paraschivescu (care preiau sugestii din Delavrancea) ar revela asemănări firești. Absența argotismelor în textul analizat este o dovadă a moderației, în spirit realist, a scriitorului, care refuză efectele gratuite. În schimb, mi se pare remarcabilă construcția *imaginilor* în același spirit: „soarele, cît polul“, „își subția genele oa o buză“, „se răstesc cocoșii la vreme“, „baba mîrîia năvășă“. Astfel de comparații și metafore indică o *mentalitate argotică*, prin care se creează omogenitatea artistică a romanului, contopirea între stilul autorului și stilul personajelor. Lumea este văzută cu ochii mahalagiului, om sărac, neputincios, violent și uneori trivial. Metaforele lui Eugen Barbu, plasate surprinzător într-un context care evocă o lume prozaică și murdară, au un licăr ciudat, sugerînd purități ratate, elanuri tăiate înspre o lume integral frumoasă, cea pe care o visează Marin Pisică, parlagiu, Ciupitul și Gheorghe, hoți o viață întreagă. Lirismul lui Barbu, rareori ironic, este de obicei încărcat de durere, tragic, vizînd mereu solitudinea, suferința și alunecarea în moarte a zgomotoșilor și a sîngeroșilor locuitori ai Cuțaridei. Natura, chiar în ochii acestora, are zîmbetul crud al unei femei superbe și intangibile: „În salcîmii lustruiți de crivăț se posomora cerul, cîț era el de albastru, numai cu niște floace albe, călătoare, ca spuma mării“.

Cititorul reține mai puțin cutare sau cutare personaj, cît rămîne cu impresia statornică de-a se afla în fața unei *lumi* complete. Barbu nu este în primul rînd un portretist, ci un *povestitor*, stăpînind perfect arta narațiunii, care este arta *episodului*. Eugen Barbu face parte dintre acei povestitori pentru care evocarea unei atmosfere în care să „vedem“ o lume este o condiție esențială a artei lor.

Arta episodului însoțește și chiar subliniază capacitatea de creare a atmosferei. Marghioala, Mița și Chirița nu sînt niște „personalități“, dar Barbu ne comunică perfect cum se mișcă, ce-și spun, cum se agită tenace și grotesc într-o lume crudă și indiferentă. El nu face portrete, dar evocă plastic miș-



carea și comportamentul personajelor. Din însumarea siluetelor indecise ale unor copaci luați în parte, creează o pădure fremătind de viață, nu prin analiza „esențelor” pomicole, ci prin evocarea exploziilor de instincte frenetice, de culori imperioase și miresme amețitoare, de asasinate indiferente, care definesc viața uluitoare și enigmatică a pădurii.

Pictor al incidentelor de stradă și al „tipilor” de cartier, Barbu este și poetul forțelor obscure, stăpîne peste viața lor chinuită. Adevăratele personaje ale romanului sînt erosul, libertatea, setea de viață, solitudinea și moartea. În textul analizat, bătrînele, pisicile și „ucenicii frizerului perpelindu-se în focul primăverii”, gata a se prăbuși „în săptămîna brînzei”, simt, o dată cu primăvara, poftă de viață sălbatică. Un frenetic „sacre du printemps” se va dezlănțui curînd și cu aceeași fervoare vor interveni forțele contrare, crima și jaful. După un îndelung „ramazan”, primăvara activează „pungașii”; în viața lor nomadă și inconștientă, ei fac dragoste și ucid cu aceeași superbă cruzime cu care cotoii aruncă de pe acoperișuri pisicile, după împreunare, jos, unde le așteaptă colții pînditori ai dulăilor. Prima întîlnire a bătrînelor consemnează moartea cîinilor Marghioalei, moartea Aglaiei, putrezirea treptată a casei și a lor înșiși, dar și violenta replică a Chiriței: „Ba eu, una, nu vreau să mă duc, mai am treabă...”. Dezlănțuirea instinctelor, coincidențele de comportament om-animal, mizeria sordidă și fără speranță amintesc desigur de scrierile naturaliştilor francezi și prin acestea Barbu intră oarecum în sfera lor de influență. Chiar și fără revizuirile ediției a doua a *Groapei*, romanul le-ar fi depășit însă, prin forța lor poetică intensă, prin strania iradiere a frumosului, iscat din miasmele fetidului, prin setea și bucuria de viață care stăpînesc peste aburii morții. Cizelarea imaginilor și frazelor, arta episodului și a atmosferei, oralitatea și plasticitatea narațiunii au făcut din Barbu un excelent evocator, alături de Zamfirescu și Paraschivescu, al „gropii” ca „spațiu literar” de sine stătător în ansamblul prozei române.

MARIN PREDA

MOROMETII

Era încă prea de dimineață și Iocan nu deschisese fierăria, nu se auzea piuitul cunoscut al nicovalelor. Moromete mergea încet pe lingă garduri, cu secerile pe umăr și se oprea de la o podișcă la alta. Oamenii ieșiseră pe la porți; plouase în timpul nopții și vroiau să știe ce fel de ploaie a fost. Tocmai trecea unul desculț, cu izmenele sumese, și spunea că vine de la cîmp, a plecat călare de dimineață și că a dat ploaie bună, n-a căzut piatră nicăieri.



— Te-ai procopsit, Moromete, observă cineva de pe o podișcă. A dat ploaia taman cînd înflorește spicul. Cîte pogoane ai pus, zece?

— Ba paisprezece! se supără Moromete. Nouă pogoane mari și latel

— Hehel rîse omul de pe podișcă. Ce mi-e nouă, ce mi-e zece! Hehel făcu el rîzînd iar, de astă dată galben, cu invidie.

— A dat ploaie, Moromete, îl luă apoi altul în primire, de la altă podișcă, un om care vorbea tare fără nici un efort.

Aici Moromete se opri. Acest om avea într-adevăr un glas care se auzea de la un kilometru chiar și cînd șoptea. Îl chema Dumitru lui Nae și era unul dintre cei cu care Moromete glumea cu plăcere. Toată lumea știa ce face Dumitru lui Nae acasă la el. „Vasile, pune caii la căruță să mergem la moară... „Păi ce dracu are de șchioapătă“... „Lasă, dă-i ovăz“. Iar tăcerile, oricît de lungi, nu stinghereau deducția: „Deșartă tărîțele în colț...“ „De ce dracu n-ai fiert-o mai bine?“... Atît treburile cît și glasul lui erau, nu se știe de ce, foarte odihnitoare. Odată, nu i s-a auzit glasul timp de cîteva săptămîni. Umbla cu capul gol și tăcea. Îi murise un copil și vecinii au fost triști și ei.

— Da, aprobă Moromete grav, a plouat. Și după cîteva clipe de gîndire adăugă: Eu zic că a plouat de-a înecat toți șoarecii în găurile lor.

— Șoarecii?! se miră celălalt (și cuvîntul șoarecii se auzi limpede peste toată ulița), apoi deodată înțelese: Da, șoarecii așa în general. Da, dracu i-au luat! conveni el.

— Auzi ce zice Victor ăsta al lui Bălosu, zise Moromete fără nici o trecere, și glasul lui pe lîngă al lui Dumitru lui Nae, parcă nici nu era, nu se auzea de loc. Fusei adineauri pe la ei și băui o țuică. Cică asta devîne după facultăți!

— Hehel rîse Dumitru lui Nae, Hehe, Moromete! Adică cum?

— Nici eu nu știu! zise Moromete, înghesuindu-și capul cu umerii, de uimire. „Cum e, Victore?“ îl întreb. „După facultăți, nea Ilie“, zice.

— Hehe, Moromete! rîse omul din nou. Hehel! Te duci la fierărie? Hai că merg și eu.

Porniră amîndoi pe marginea drumului.

O fată trecu pe lîngă ei cu un căldăroi cu apă. Dădu bună-dimineața. Moromete îl lăsă pe celălalt să răspundă.

— Mizdra, explică apoi Moromete arătînd cu capul în urmă pe fată. Cică soră-mea Guica s-ar fi dus acasă la alde Besensac. „Ai un flăcău, cică i-ar fi zis, pe alde Năstase. Nu vrei să-l însori cu Mizdra? Îl cere Mizdra de bărbat“. Besensac l-a chemat pe Năstase: „Uite, mă, Năstase, zice, Mizdra vrea să se mărite cu tine“.

Moromete se opri și nu mai zise nimic. Dumitru lui Nae așteptă timp de cîteva pași, apoi i se auzi glasul pe uliță:

— Și Năstase ce-a zis?

— Năstase? Năstase a *refuzat*.

— Ce vorbești?

— Refuz! spuse Moromete repetînd cu un gest, tăind orizontal aerul cu degetul. Așa cică ar fi zis, încheie el.

Celălalt mergea înainte, legănîndu-se. Moromete în urma lui, cu secerile pe umăr și cu mîinile în buzunare.

— Bună dimineața, Udubească, salută Moromete pe cineva dintr-o curte. Unde-ai fost ieri?

— N-am fost nicăieri, am stat acasă! răspunse Udubească naiv, mirat că fusese crezut plecat undeva, cînd el stătuse toată ziua în ograda lui.

— Ce vorbești! Păi nu te-am văzut! Zise Moromete cu un glas din care nimeni n-ar fi putut ghici că nu l-a văzut pe Udubească din pricină că omul nu se distingea prin nimic ca să fie văzut.

Se apropiau de fierărie și Moromete fu întîmpinat de departe cu exclamații. Iocan abia deschisese și profana era plină. Unii stăteau în picioare, alții pe niște butuci vechi, aduși acolo cine știe de cînd și tociți de ședere, toți gălăgioși și parcă nerăbdători. Dar Moro-



mete nu-i luă în seamă, nu se grăbi să se ducă la ei. Se opri din nou pe o podișcă, îl părăsi pe Dumitru lui Nae și intră în curtea cuiva. Abia peste o jumătate de ceas ieși de colo. Era ras proaspăt.<sup>1</sup>

## ANALIZĂ

Pe ulița care duce la fierărie apar diverși oameni din sat, cu care intră în vorbă Moromete. Toate convorbirile sînt construite portretistic, vizînd creionarea sumară, dar sugestivă, a interlocutorului lui Moromete, ca și a acestuia. Cele două pagini și jumătate din roman reprezintă astfel o suită de episoade și o galerie de personaje.

Primul care apare este un personaj anonim, *unul desculț*, care descrie starea cîmpului. Acest personaj nu reprezintă la Marin Preda numai o necesitate narativă, ci și un procedeu artistic. Primul episod din text este redat printr-un dialog între Moromete și *cineva*, care apare pe o podișcă. Este probabil un țaran mai sărac, pentru că-i invidiază viitoarea recoltă. Acesta întîi *observă* norocul lui Moromete, apoi *rîde* și, în fine, *rîde iar, de astă dată galben*, cu *invidie*. Circumstanțierea vorbirii unui personaj, mai ales în dialog, este frecventă la Preda, nu numai pentru că-l caracterizează pe vorbitor, dar și pentru că acest *crescendo* al discuției duce la o încordare a dialogului și se rezolvă de obicei într-o poantă finală, dramatică sau comică (cf. dialogul de pe pagina următoare, despre Năstase și Mizdra).

Moromete răspunde celui care i s-a adresat, *cu supărare*. Explicația este dată pe un ton agasat, datorită insistenței și eroarei celui alt. Cocosilă l-ar fi apostrofat cu „Ești prost!”, Moromete îi întoarce doar, plictisit, spatele. Individul s-a clasat singur în categoria de oameni disprețuiți de Moromete pentru indiscreție, stăruința de a se băga „în inima omului” și invidie, categoria falsului prieten deci, în care intră Tudor Bălosu, Aristide și alții. Moromete plutește în apele unei prietenii *dezinteresate*, departe de meschinărie și calcul, dorind ca raporturile umane să fie estetice, de-o gratuitate de înaltă artă, cu singurul scop de-a desfăta inteligența și sufletul prin jocuri verbale strălucitoare. Mai departe, fără tranziție, Moromete intră în vorbă cu Dumitru. Acesta apare în scenă, ca și predecesorul, printr-un pronume nehotărît, *altul*, apoi printr-un substantiv vag ca sens și cu articol nehotărît, *un om*, pentru a se particulariza printr-un adjectiv demonstrativ, *acest om*, și, în fine, prin numirea și portretizarea lui directă. Din mulțimea de săteni, un chip iese treptat în evidență, pînă devine un „gros-plan” — interlocutorul lui Moromete. Elementul care atrage atenția asupra lui Dumitru este vocea sa sonoră, notată și în fraza care cuprinde *un om* și în cea cu *acest om*.

Un moment, narațiunea este suspendată: „Aci Moromete se opri”. Prin această indicație, povestitorul intră el în scenă și tot el desenează chipul personajului. Explicațiile lui Marin Preda sînt cele ale unui consătean, care cunoaște bine lumea satului și furnizează amănunte cititorului — vizitator al satului. El se referă, de altfel, la opinia publică: „*Toată lumea știa ce face*”

<sup>1</sup> Ed. a VII-a, București, E.P.L., 1964, p. 123—125. Acest fragment se află la sfîrșitul capitolului al XVIII-lea, care relatează drumul lui Moromete, însoțit de Dumitru lui Nae, spre fierăria lui Jocan, unde este așteptat de prietenii săi, ca să citească și să comenteze știrile politice din ziare.



Dumitru lui Nae la el acasă". Brusc, relatarea trece în registrul vorbirii directe. Sînt notate replicile cotidiene ale lui Dumitru și ale fiului său, Vasile: „Vasile, pune caii la căruță să mergem la moară . . . Păi ce dracu are de șchioapătă? . . . Lasă, dă-i ovăz". Umorul povestitorului este imperceptibil, dar în stil curat morometian. Dialogul aparent firesc este absurd, nu ovăz trebuia dat calului care șchioapătă. Portretul moral al lui Dumitru, un om bun și sociabil prin excelență, se constituie din implicațiile vocii sale sonore: „Atît treburile cît și glasul lui erau, nu se știe de ce, foarte odihnitoare". „Șoarecii? se miră celălalt (și cuvîntul șoareci se auzi limpede și tare peste toată ulița)". Simpla contemplare a ocupațiilor sale liniștite conține o garanție; cît timp acest uriaș blînd va surîde și va umple fără efort ulița cu glasul său, nimeni n-are de ce să se teamă. Cînd, la sfîrșitul romanului, Moromete îl întîlnește pe Dumitru, copleșit de datorii, îl îmbărbătează pentru că înțelege necesitatea păstrării acestui centru de iradiere socială a optimismului, vital pentru echilibrul moral al consătenilor.

Portretul lui Dumitru, excelent realizat în cîteva linii ale vorbirii directe, atestă arta de miniaturist a lui Marin Preda, capacitatea lui de-a crea viață din nimic, precum Din Vasilescu, țăranul care modelează în lut chipul lui Moromete.

Dialogul Moromete-Dumitru constituie al doilea episod în text. Circumstanțierea replicilor este din nou de primă importanță. Moromete *aprobă grav, adaugă ceva după cîteva clipe de gîndire*, atacă alt subiect *fără nici o trecere*, iar cînd este întrebat ceva, răspunde că nu știe, *înghesuindu-și capul cu umerii, de uimire*. Dumitru *se miră, deodată înțelege, conveni și rîse*. Întîlnim aici un procedeu tipic pentru stilul oral al textului, stil pe care îl utilizează toți marii povestitori, precum Sadoveanu, de exemplu<sup>1</sup>. În locul unui *verbum dicendi*, autorul utilizează un verb care indică și reacția personajului față de conținutul comunicării lui sau al interlocutorului său: *rîse, conveni, se miră, aprobă*. Alteori, dornic de o și mai mare precizie, Marin Preda adaugă complemente modale cu rol de indicații regizorale: *zise . . . înghesuindu-și capul cu umerii, de uimire*. Viziunea artistică a lui Preda este adesea scenică și de aici impresia de viață, comunicată nemijlocit de paginile sale.

Indicațiile completează portretul personajelor. Dumitru este un mare naiv, de-o simplitate ingenuă, care nu înțelege subtilitățile lui Moromete, dar rîde vesel ca și cum ar fi înțeles. Moromete vorbește aluziv; întîlnim aici unul din procedeele sale verbale specifice. S-a observat adesea că acest personaj este un disimulat. Arta lui de a-și masca gîndurile, de-a mima gesturi și opinii false pentru a sonda intențiile celuilalt, stăpînirea perfectă a reacțiilor fizice pentru a nu-și trăda sentimentele nu se datoresc prieteniei, ci marchează bucuria de-a trăi, dreptul inalienabil al inteligenței de a se distra pe socoteala prostiei și îngîmfării, drept pe care-l exercită fără intenții jignitoare. Moromete se plimbă pe uliță și glosează în marginea obiectelor și oamenilor întîlniți în cale. Pentru asta îi trebuie un interlocutor, îi trebuie public, pentru că moralistul nu este un mizantrop, ci un om sociabil. Mai precis, Moromete este un

<sup>1</sup> cf. Boris Cazacu, *Studii de limbă literară*, E.S.P.L.A., 1960, p. 152. Cf. și analizele noastre la Eugen Barbu și I. L. Caragiale.



rapsod folcloric, îndrăgostit de universul său, fără de care funcțiile sale spirituale dar și vitale ar înceta. El nu-l urăște pe Bălosu, ci, în cazul cel mai rău, îl disprețuiește, iar disprețul său nu cade tăios, de la înălțime, ci învăluie înșinuant, cu un aer mereu mucalit. Moromete are un fel de pudoare de-a se exprima deschis; el vorbește în aluzii, parcă ar voi să-și cruțe adversarul, dar n-o face pentru că e depășit de amploarea cazului. Scrupulele lui Moromete desființează personajul tocmai pentru că îi dă putința să se zbată în plasă și să-și etalaze defectele. Ingenuitatea lui Moromete ține însă, într-o anumită doză, și de spectacol. El joacă adesea rolul lui Păcală, în deplină cunoștință de cauză, pentru galeria care-l aplaudă. Chiar Cocoșilă îl invidiază pentru modul insesizabil de a sublinia stupiditatea articolelor citite în ziare. Și apoi Moromete nu se distrează numai pe socoteala celui *despre* care vorbește, ci și pe socoteala celui *cu care* vorbește. Liniștea sa olimpică vine din sentimentul unei superiorități absolute; el este fericit doar când poate constata caracterul nelimitat al gândirii sale în raport cu limitele vizibile ale celorlalți. Inteligența sa reală îl scutește de-a intra într-o competiție directă; el aruncă doar o vorbă și suride. Acest fapt necesită însă o mlădiere permanentă după firea interlocutorului și Moromete reușește turul de forță de-a fi mereu el însuși, jucând însă roluri diferite, ca un actor excepțional.

În fața naivității lui Dumitru, Moromete vorbește în parabole, cu salturi bruște de la un subiect la altul, încântat când incoerența lui aparentă îl derutează pe celălalt. Probabil imaginea înecării tuturor *șoarecilor* prin ploaie este legată sarcastic, în mintea lui Moromete, de imaginea lui Victor, asociația lor mintală (vezi indicația *fără nici o trecere*) determinând schimbarea involuntară a conversației. Dumitru se miră, și când *deodată* înțelege exclamă: „Da, șoarecii în general!”

Ironizarea lui Victor începe cu adjectivul demonstrativ peiorativ *ăsta*: „Auzi ce zice Victor *ăsta* al lui Bălosu”, și prin imperativul *auzi*, care atrage atenția asupra comunicării. Perfectul simplu al verbelor *fusei*, *băui* este în spiritul vorbirii populare, ca și particula *cică*, dar în context capătă și ele un potențial ironic. *Cică* derivă din *zice că* și introduce fraza următoare, scrisă în stil indirect, prin care Victor se apropie parcă de scenă „Cică asta devine după facultăți”. Următoarea replică a lui Moromete prezintă personajul în stil direct: „Cum e, Victore? îl întreb. După facultăți, nea Ilie, zice”. Trecerea de la stilul indirect la cel direct slujește intrării în scenă a noului personaj, dar particula care face această trecere, *cică*, are și rolul de-a *cita* batjocoritor expresiile prețioase ale lui Victor. Moromete sesizează vorbirea prețioasă a lui Victor și o reproduce întocmai, cu aceleași incorectitudini de agramat: *devine*, *care* nedeclinat, *facultăți* utilizat anapoda etc., mirându-se hîtru că nu înțelege. Comicul este verbal și reiese din greșita utilizare a neologismelor, prin integrarea nefirească a unor expresii aparținînd stilului conversației de salon în vorbirea rurală cotidiană. Moromete este așa de amuzat de acest lucru, încît el însuși utilizează procedeul, ironic, în diferite ocazii. Este replica bunului simț popular, intolerant la absurd și grotesc, chiar de limbaj. De aici și repetarea încîntată, amplificatoare, a cuvintelor lui Victor. În același timp este reliefată și figura lui Victor, vorbirea lui sugerînd personajul. Aparițiile



rapsod folcloric, îndrăgostit de universul său, fără de care funcțiile sale spirituale dar și vitale ar înceta. El nu-l urăște pe Bălosu, ci, în cazul cel mai rău, îl disprețuiește, iar disprețul său nu cade tăios, de la înălțime, ci învăluie insinuant, cu un aer mereu mucalit. Moromete are un fel de pudoare de-a se exprima deschis; el vorbește în aluzii, parcă ar voi să-și cruțe adversarul, dar n-o face pentru că e depășit de amploarea cazului. Scrupulele lui Moromete desființează personajul tocmai pentru că îi dă putința să se zbată în plasă și să-și etalaze defectele. Ingenuitatea lui Moromete ține însă, într-o anumită doză, și de spectacol. El joacă adesea rolul lui Păcală, în deplină cunoștință de cauză, pentru galeria care-l aplaudă. Chiar Cocoșilă îl invidiază pentru modul insesizabil de a sublinia stupiditatea articolelor citite în ziare. Și apoi Moromete nu se distrează numai pe socoteala celui *despre* care vorbește, ci și pe socoteala celui *cu care* vorbește. Liniștea sa olimpică vine din sentimentul unei superiorități absolute; el este fericit doar când poate constata caracterul nelimitat al gândirii sale în raport cu limitele vizibile ale celorlalți. Inteligența sa reală îl scutește de-a intra într-o competiție directă; el aruncă doar o vorbă și suride. Acest fapt necesită însă o mlădiere permanentă după firea interlocutorului și Moromete reușește turul de forță de-a fi mereu el însuși, jucând însă roluri diferite, ca un actor excepțional.

În fața naivității lui Dumitru, Moromete vorbește în parabole, cu salturi bruște de la un subiect la altul, încântat când incoerența lui aparentă îl derutează pe celălalt. Probabil imaginea înecării tuturor *șoarecilor* prin ploaie este legată sarcastic, în mintea lui Moromete, de imaginea lui Victor, asociația lor mentală (vezi indicația *fără nici o trecere*) determinând schimbarea involuntară a conversației. Dumitru se miră, și când *deodată* înțelege exclamă: „Da, șoarecii în general!”

Ironizarea lui Victor începe cu adjectivul demonstrativ peiorativ *ăsta*: „Auzi ce zice Victor ăsta al lui Bălosu”, și prin imperativul *auzi*, care atrage atenția asupra comunicării. Perfectul simplu al verbelor *fusei*, *băui* este în spiritul vorbirii populare, ca și particula *cică*, dar în context capătă și ele un potențial ironic. *Cică* derivă din *zice că* și introduce fraza următoare, scrisă în stil indirect, prin care Victor se apropie parcă de scenă „Cică asta devine după facultăți”. Următoarea replică a lui Moromete prezintă personajul în stil direct: „Cum e, Victore? îl întreb. După facultăți, nea Ilie, zice”. Trecerea de la stilul indirect la cel direct slujește intrării în scenă a noului personaj, dar particula care face această trecere, *cică*, are și rolul de-a *cita* batjocoritor expresiile prețioase ale lui Victor. Moromete sesizează vorbirea prețioasă a lui Victor și o reproduce întocmai, cu aceleași incorectitudini de agramat: *devine*, *care* nedeclinat, *facultăți* utilizat anapoda etc., mirându-se hîtru că nu înțelege. Comicul este verbal și reiese din greșita utilizare a neologismelor, prin integrarea nefirească a unor expresii aparținînd stilului conversației de salon în vorbirea rurală cotidiană. Moromete este așa de amuzat de acest lucru, încît el însuși utilizează procedeul, ironic, în diferite ocazii. Este replica bunului simț popular, intolerant la absurd și grotesc, chiar de limbaj. De aici și repetarea încîntată, amplificatoare, a cuvintelor lui Victor. În același timp este reliefată și figura lui Victor, vorbirea lui sugerînd personajul. Aparițiile



lui ulterioare vor confirma cruzimea, neomenia și lipsa lui de scrupule, previzibile într-un fragment de conversație.

Discuția Moromete — Dumitru cunoaște în textul analizat trei momente legate de temele conversației: momentul parabolei șoarecilor, momentul Victor și momentul Mizdra.

Primele două se petrec în fața casei lui Dumitru. În continuare, după ce notează plecarea lor împreună, Marin Preda evocă momentul următor și sugerează un nou comentariu al lui Moromete, prin specificarea noului obiect posibil al acestuia: „O fată trecu pe lângă ei cu un căldăroi de apă. Dădu bunădimineata”. Nimic neobișnuit, o întâlnire cotidiană, cu reacții stereotipe. Dumitru răspunde la salut. Moromete nu, dar *explicită* apoi ce-i cu fata. Pentru Dumitru, întâlnirea cu Mizdra este un fapt anodin, Moromete are însă capacitatea de-a sesiza fabulosul într-o existență aparent cenușie. El „vede” fisurile comice din viața unui sătean, pe care toți ceilalți nu le observă. Omul devine brusc pentru Moromete un „personaj” pe care-l contemplă cu voluptate și îl recrează apoi artistic pentru prieteni. Obiectele și oamenii au capacitatea de a stârni verva lui Moromete pentru că sensibilitatea lui vibrează în fața unor aspecte ale vieții, care cad, pentru ceilalți, parcă *sub* pragul de excitabilitate. Vibrația lui Moromete este, în fond, cea a unui artist, înzestrat cu o capacitate de intuiție superioară celorlalți muritori. Arta de povestitor și de mim este o calitate secundă, care derivă din aceasta. Când era flăcău, Moromete „compunea”, probabil, strigăturile satirice de la horă.

Întâmplarea pe care o povestește Moromete este, poate, reală, dar, prelucrată de „gura lumii”, inclusiv Moromete, devine o anecdotă. Moromete n-o dă ca sigură, dar sugerează *tipicitatea* ei pentru sătenii de care e vorba, tocmai povestind-o candid, ca ipotetică. Această nuanță este exprimată de locuțiunea introductivă *cică*, prin care povestitorul se referă parcă la opinia publică, declinându-și, ironic, paternitatea anecdotei. Același rol îl are optativul *s-ar fi dus*. Fraza introductivă este scrisă în stil indirect, dar următoarele, în stil direct. Este redat dialogul unor personaje lăsate singure pe scenă, fără explicațiile regizorului. Trecerea este treptată: prima frază în stil direct este introdusă printr-o propoziție incidentă, cu un verb de declarație încă optativ, *cică i-ar fi zis*, iar fraza a doua, printr-un verb tot intercalat, dar la modul indicativ, *zice*. De reținut și expresia populară *alde*, de fapt extrem de simplă, redusă la câteva linii esențiale. De remarcat lanțul propunerilor: Mizdra i-o formulează Guicăi, aceasta lui Besensac, iar el, lui Năstase. Nici unul din intermediari nu adaugă nimic și nu-și manifestă atitudinea, ci „pasează” prudent întrebarea altcuiva. Comicul începe deja să apară prin acest contrast dintre caracterul abrupt al propunerii și caracterul evaziv al atitudinii celor întrebați. Apoi, Moromete tăce, special pentru a amplifica suspensia, procedeu absolut tipic povestitorilor, mai ales de anecdote. Dumitru, stîrnit deja de „lanțul” propunerilor, ca și cititorul, nu mai rabdă și, după câțiva pași în tăcere, cere finalul: „Și Năstase ce-a zis?” Moromete întârzie cu încă o clipă răspunsul, repetînd întrebarea cu un aer distrat, parcă lucrul i-ar fi ieșit complet din minte și se miră că celălalt insistă. Apoi adaugă detașat, foarte firesc: „Năstase a refu-



zat." Numele personajului este repetat de trei ori, în două rînduri de dialog, tot pentru suspensie, atrăgînd atenția ascultătorului asupra intervenției lui decisive. Pauza dinaintea poantei marchează trecerea de la dialogul *povestit* la dialogul *rostit*, Moromete fiind în primul povestitor și în al doilea, protagonist. Al doilea dialog începe cu întrebarea lui Dumitru, pentru ca, prin răspunsul lui Moromete, să reintrăm în stilul indirect. Sublinierea de către Marin Preda a cuvîntului *refuzat* are mai multe semnificații. Mai întîi ni se sugerează că propoziția respectivă este un citat din vorbirea lui Năstase. În al doilea rînd, el este un cuvînt radical, utilizat de Năstase probabil și cu o intonație specială, cu „distanțiere”, pentru a impune auditoriului. Frazele următoare indică chiar gestică ce însoțește cuvîntul. Mirarea lui Dumitru trece într-o propoziție exclamativă, după care urmează propoziția, redusă la un verb energic, *refuz*, legat ca sens de încheierea lui Moromete, *așa cîcă ar fi zis*. Ultima frază a anecdotei aparține deci stilului direct legat, prin care personajul Năstase este „lăsat” pe scenă la infinit, dar prezența sa este din nou indicată cu un zîmbet îndoielnic, vizibil în locuțiunea *cîcă* și modul optativ al verbului declarativ *ar fi zis*, adică aceleași mijloace verbale cu care debutează anecdota lui Moromete.

Poanta, ca în orice anecdotă, degajează comicul, aflat aici în contrastul dintre insistența strategică a Mizdreii și refuzul neașteptat al lui Năstase. Adevărul este că personajele nu sînt prea exact desenate aici, dar forța de sugestie comică a textului este remarcabilă. În ciuda caracterului liniar al frazelor din prima parte a anecdotei, ele au o moliciune, un foșnet nepăsător, o încetineală liniștită, care ne evocă niște oameni simpli, bonomi și creduli, pentru care toate lucrurile se rezolvă de la sine, fără nici un efort.

În orice caz, refuzul lui Năstase conferă o perspectivă netă: Guica și Mizdra se acoperă de ridicol, fiind refuzate de un bărbat, iar Besensac pare a rîde pe sub mustăți. Moromete a dorit, probabil, să sublinieze în acest fel firea Guicăi, gata a se băga în treburile oamenilor, ca și urîtenia Mizdreii, pe care nici măcar alde Năstase n-o dorește! Anecdota vizează deci pe cea care se va dovedi dușmanul de moarte al lui Moromete, ca și pe o fată oarecare din sat, care are însă ghinionul de a cădea sub limita morală și estetică acceptată de Moromete.

Ironia acestuia sancționează prompt prostia și urîtenia, care contrazic armonia umană.

După o nouă relatare a drumului celor doi prin sat, care atestă iarăși nepăsarea și indolența personajelor, urmează ultimul moment al textului, „discuția” cu Udubească. Este un personaj episodic, la fel de șters ca și fiul său, Gheorghe, despre care Marin Preda spune într-un rînd că „era un flăcău șters și bun, ale cărui urme pe pămînt nu le vedea nimeni”. De aceea intră și el în categoria anonimă, *cineva*. Schimbul de replici cu el este scurt; Udubească n-are ripostă și e cam naiv. Moromete rîde de inocența lui fără intenție caustică, parcă cu un fel de simpatie. El se miră cu ingenuitate: *Păi nu te-am văzut!!* dar sugerează că omul nu este văzut tocmai pentru că e insignifiant.



În fine, Moromete ajunge la fierărie. Adunarea îl întâmpină cu exclamații pentru că este mentorul ei, cel care stârnește râsul și le dă un sentiment de liniște superioară. Știindu-și puterea, Moromete intră în curtea *cuiva* pentru a se rade mai întâi. E un semn că acordă importanță acestei întruniri (Cocoșilă va apărea în haine de sărbătoare!), dar gestul subliniază încă o dată *actorul* din Moromete: întârzie la adunare cu același calcul de efect cu care întârzie poanta la anecdotă. Iar când intra în fierărie (începutul capitoului următor), va exclama cu mirarea vedetei fulgerată de flash-urile fotoreporterilor: „Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea?” Apoi, spectacolul începe.

Fragmentul pe care l-am analizat subliniază deci laturile esențiale ale lui Moromete: seninătatea olimpică, inocența falsă, ironia necruțătoare, prețuirea valorilor inteligenței în dauna celor materiale etc. Drumul prin sat și conversațiile nesfârșite, deși gratuite, sînt acțiuni tipice personajului, pentru care viața înseamnă desfătare, un *dolce far niente* nesfârșit.

Nimic nu pare a amenința lumea strălucitoare a lui Moromete. Și totuși chiar în acest fragment se aud sunete surde, din ultimul plan al orkestrei, prevestitoare de furtuni viitoare: Victor Bălosu și Guica. Ele nu sînt personaje reale în acest fragment, ci numai li se citează existența, dar, adevărate forțe malefice, printr-o presiune continuă, vor invada treptat universul lui Moromete. Când vor răbufni, Moromete va constata uimit că liniștea sa se sprijinea pe un butoi de pulbere.

Fragmentul este deci caracteristic unui Moromete în prima lui fază. Când „timpul nu va mai avea răbdare“, personajul va intra într-o criză profundă. Întreg modul său de viață se va dezintegra și ultimele lui forțe vor fi întrebuințate nu pentru a-l apăra, ceea ce nu mai era posibil, ci pentru a menține măcar valorile morale pe care acesta se bazase. În prima fază, Moromete se ferește de prostie, cruzime, capacitate sau arivism, printr-o ironie superioară. Când ele vor deveni însă agresive, violente, Moromete va lupta pentru a nu fi copleșit de ele, încrîncenat și tăcut, pierzîndu-și veseliea fermecătoare. Și de aici, figura personajului va intra și mai evident în conflictul major al întregii opere a lui Marin Preda: lupta omului, în diverse momente istorice, împotriva *alienării*. În această luptă îl va întîlni pe Țugurlan, pe care altădată nu-l înțelesese, va suferi, sub numele lui Anton Modan, disprețul lui Miuleț, noul Tudor Bălosu (*Îndrăzneala*), și-l va depăși printr-o nouă demnitate umană, în care va întîlni pe Ilie Barbu, din *Desfășurarea*, și, neașteptat, pe doctorul Sîrbu, din *Risipitorii*.

Nu numai Moromete, ci și alte personaje apar conturate aici, Dumitru lui Nae, Victor Bălosu, Guica, Udubească, și întotdeauna aparițiile lor ulterioare vor confirma ceea ce sugerase acest fragment.

Arta lui Marin Preda își etalează aici unele din secretele ei. Tehnica miniaturii portretistice ca și a amplificării unui portret central, prin noi și noi tușe de culoare, atinge un înalt nivel artistic. Marin Preda apare ca un excelent creator de oameni. Moromete ca și alte personaje ale romanului alcătuiesc



o tipologie specifică, absolut originală. Prin apariția acestui roman, alături de țăranul lui Sadoveanu și de cel al lui Rebreanu, s-a născut în literatura română un al treilea tip de țăran, perfect independent și de egală viabilitate artistică, cu un comportament și o problematică specifică.

În al doilea rând, Marin Preda se dovedește un excelent povestitor. El stăpânește perfect arta episodului ca și știința construirii unui roman. Procedelee artistice pe care le-am reperat, îmbinarea stilului direct și indirect, vorbirea aluzivă, textul și subtextul ironic, nuanțarea neologistică, viziunea scenică, pauzele și diferențele de ritm, simțul comic și simțul tragic etc. sînt subordonate unei remarcabile calități narative și portretistice.



C.

DRAMATURGIE



VASILE ALECSANDRI

CLEVETICI  
ULTRADEMACOGUL<sup>1</sup>  
Cânticel comic

„Liberal ultra, jurnalist / Și constituționalist“, Clevetici este părintele „ultra-progresistului“ și „liberschimbistului“ Cațavencu. Are și el ziarul său, *Gogoșa patriotică*, în care luptă pentru consacrarea „apiului de la 5 și 24 Ghenar“, pe care singur l-a înfăptuit, cu toate că n-a ajuns măcar ministru.

Procedeul dramaturgului, în creionarea demagogului liberal, este acela al îngroșării caricaturale, al exagerării contururilor personajului, duse pînă la grotesc și absurd. După Clevetici, scopul ultim al sufragiului universal este ca „toată țara să se transforme într-o urnă electorală“, mai mult încă: „tot locuitorul să fie reprezentant al națiunii“. Parlamentul ar oferi atunci un spectacol măreț: „Patru milioane de deputați la un loc, cerînd cuvîntul!“ El vrea libertate absolută: „Să nu mai atîrne servitorii de stăpîni, copiii de părinți, soldații de șefi...“; vrea egalitate perfectă: „Să nu mai fie săraci și bogați, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite...“ etc.

Cu logica lui Farfuridi, Clevetici proclamă „respectul Convențiunii cu condițiunea de a fi schimbată în totul“. Și, asemenea eroului caragialian, invocă în sprijinul său pe străbuni, pe Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, împreună cu care strigă în gura mare: „arme! arme!“

Dar, ca și personajele lui Caragiale, în aparență haoticul și illogicul Clevetici știe foarte bine ce vrea: mandatul de deputat sau postul de ministru. Ochii îi sînt fixați asupra bugetului statului. Clevetici e un bugetivor în devenire: „Bugetul, d-lor — zice — este pulsul unui Stat! ... Trebuie în consecință să-l pipăim cu luarea-aminte a unui medic...“

Comparația cu Caragiale (care pare nedreaptă pînă la un punct, dată fiind opera de pionierat a lui Alecsandri) duce la concluzia că în cazul de față comicul de caractere e mai puțin izbutit. În timp ce Cațavencu — spre pildă — apare total inconștient de ceea ce este, cu alte cuvinte, perfect încadrat în propriu-i caracter și în propria-i piele, Clevetici dă impresia de o anume convenție între el și public, actorul — și o dată cu el autorul — surîzînd complice spectatorului din stal. Aceasta se observă mai ales în versurile ce trebuie cîntate, foarte caracteristice vodevilurilor lui Alecsandri și imposibil de gîndit în contextul teatrului lui Caragiale:

Eu sînt celebrul Clevetici  
Cunoscut nu de mult pe-aici,  
Liberal ultra, jurnalist

<sup>1</sup> V. Alecsandri, *Teatru*, Vol. I, E.S.P.L.A., 1952, p. 231—233.



Și constituționalist,  
Unii îmi zic că-s demagog,  
Alții că sînt numai un gog...  
Dar eu n-aud, eu sufăr tot,  
Căci sînt un mare patriot.

Comicul de limbaj este folosit pe larg de Alecsandri în acest „cînticel“, ca și în toate comedile. Uneori, ca în construirea numelui personajului, se simte ușurătatea și convenția, mai ales în comparație cu Caragiale. Tot așa în calambururi, de felul rimei „demagog — gog“, cu iz de teatru de revistă. Alteori însă, comicul de limbaj se realizează cu efect durabil. Liberal, combatant la *Gogoșa patriotică*, îmbrăcat în frac negru, cu jiletcă Robespierre, cravată albă și barba în furculiță, Clevetici e un latinizant care face caz de „strămoșul nostru Traian“ și stropșește limba asemenea lui Rică Venturiano: El *espune* profesiunea lui de credință în problema colegiului *eleptoral*, în calitate de participant la *aptul* de la 5 și 24 Ghenar. Are *respect* față de Convențiune, luptă împotriva *opusăciunii* lui Sandu Napoila și e alături de *populul suveran*. E însetat de glorie și de *amoarea* popularității, vrea să răstoarne tot ce *esistă*, deși în parlament *sulevă cestiuni urgente*, menite a apăra *sacrul princip al inamovibilității*. Fiind un element *apelpisit*, cuprins de fierbințeala oratorică, Clevetici uită uneori a fi în *cestiune* și lasă, automat, să-i scape vorbele din gură în adevărate cascade sonore de noțiuni politice goale de orice conținut:

„Acest mandat sacru îl voi îndeplini ca cetățean liber și liberal, apărînd cu energie și cu logică (*iute*) libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, Convențiunea, drepturile naționale, garda națională, partidul național și celelalte... (*resuflîndu-se*) căci eu... și de ce nu? am toate calitățile de a fi ministrul...“

Bibliografie: G. Călinescu. *Vasile Alecsandri*, Ed. tineretului, 1965.

## I. L. CARAGIALE

### O SCRISOARE PIERDUTĂ (Farfuridi)

S-a spus că una din principalele trăsături ale originalității lui Caragiale stă în faptul că personajele sale comice sînt prototipuri de imbecili<sup>1</sup>. Desigur nu e vorba de niște imbecili din naștere, de cazuri clinice, ci de niște indivizi cu o

<sup>1</sup> Cf. Laffont-Bompiani. *Dictionnaire des lettres*, Paris, 1961. Caracterizarea aparține lui Eugen Ionescu.



imbecilitate câștigată în mediul social care le-a imprimat un anume automatism de gândire, de vorbire și acțiune, un comportament illogic și absurd din punctul de vedere al unui om inteligent.

Cel mai tipic imbecil din întreaga operă a lui Caragiale ni se pare a fi Take Farfuridi, personajul din „O scrisoare pierdută”. O concurență ar putea veni din partea lui Agamiță Dandanache, dacă, în cazul acestuia din urmă, imbecilitatea nu ar fi complicată cu ramolismul. Farfuridi este însă imbecilul pur, pentru că scriitorul — și o dată cu dînsul cititorii și spectatorii — au satisfacția și bucuria de a descoperi în el legi, fenomene, aspecte și tablouri de epocă imposibil de înfățișat altfel. Personajul e o mostră edificatoare. El seamănă cu o jivină fantastică, însă teribil de reală, prin arta cu care dramaturgul o impune conștiinței noastre; grotesca imagine, mărită de aparate optice, ne ajută să reconstituim o epocă.

Deposedat — cu cruzime — de către autor, de orice urmă de inteligență, Farfuridi, ca om politic, își cunoaște foarte bine interesele printr-un soi de instinct și automatism de speță, întocmai ca Agamiță Dandanache, care păstrează scrisoarea, în virtutea faptului că așa procedează toți cei din familia sa, începînd de la 48<sup>1</sup>. Are antene ultrasensibile pentru a adúlmea trădarea care era pe punctul a se pune la cale de către Joița și grupul ei. Știe, din instinct de speță, că trădarea e în firea lucrurilor. Ceea ce îl neliniștește este faptul de a fi exclus de la beneficiile ei: „la urma urmei, fie și trădare — dar s-o știm și noi”. Automatic (însă spunînd, tocmai din această cauză, numai adevărul), Farfuridi declară solemn și paradoxal că iubește trădarea dar urăște pe... trădători, adică pe cei care-l exclud de la profiturile ei. De aici pînă la enormitatea pe care Caragiale i-o atribuie lui Farfuridi nu mai e decît un pas. Căci ipochimenul, în naivitatea și prostia-i teribilă, asociază la iubirea lui pentru trădare pe Ștefan cel Mare, pe Mihai Bravul, pe Vlad Țepeș și pe Mircea cel Bătrîn:

„... De aceea eu totdeauna am repetat cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare: iubesc trădarea (*Cu intenție*), dar urăsc pe trădători... Pentru că eu am zis-o cu străbunii noștri, cu Mircea cel Bătrîn și cu Vlad Țepeș, neică Zăhario: îmi place trădarea, dar...” etc.

Personajul e simpatic și „amuzant” pentru că momentan nu știe ce spune și e odios pentru că știe foarte bine ce vrea, la urma urmei: chiverniseala proprie. Ca apariție personală e numai hilar, ca reprezentant al speței, al clasei sociale din care face parte, e fîoros. Îmbinarea acestor două laturi a fost posibilă prin recurgerea la automatism și caricatură, vizibile mai ales în vorbirea personajului. Pe Farfuridi îl caracterizează ticul verbal „fix”. De aceea el poate spune, în virtutea inerției, „zece trecute fix”, „douăsprezece trecute fix” și chiar „1821 fix”. Pentru a contura mai puternic personajul său, Caragiale însoțește toate aparițiile în scenă (în număr de patru, pe întregul parcurs al piesei) ale

<sup>1</sup> În anume fel, observația lui G. Călinescu este îndreptățită: „Prin individualismul eroilor se lămurește și trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într-adevăr, eroii lui Caragiale sînt amoral, fiindcă n-au noțiuni de morală... A folosi șantajul se cheamă pentru el (pentru Agamiță Dandanache, n.n.): „C-am întors-o cu politică” („Jurnalul literar”, nr. 2, 1947, p. 8).



lui Farfuridi de un fel de dublu al său, în persoana lui Iordache Brînzovenescu. Brînzovenescu este o figură lipsită de individualitate, servind numai de reflector și totodată de umbră pentru ascendentul și patronul său politic. De el îl apropie mai întâi numele, prin aluzia lor „culinară”, care sugerează, cum remarcase Ibrăileanu<sup>1</sup>, „inferioritate, vulgaritate și lichelism”, apoi „convingerile politice” comune. Devine clar de tot că ei sînt nedespărțiți și merg împreună oricînd și oriunde, în nenorocire sau în bucurie, fie că are sau nu loc „trădarea” — pe care cu antenele lor fine au adulmecat-o deja — fie că sînt sau nu părtași la ea. Într-un singur loc — s-ar zice apare o mică și trecătoare disensiune între dîșii: cînd cu telegrama pe care Brînzovenescu declară că o iscălește numai dacă o dau „anonimă”. E o mică fisură în prietenia lor, prilej pentru autor de a arăta că prostia, idiotia chiar, și poltroneria lui Brînzovenescu e mai mare decît a tutorelui său:

„Farfuridi (cu tărie, impunător): Trebuie să ai curaj, ca mine! Trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă!

Brînzovenescu: Așa da, o iscălesc!”

Întotdeauna Brînzovenescu servește de multiplicator și port-voce a replicilor lui Farfuridi, care, fragmentate, repetate sau reluate într-o formă asemănătoare, devin astfel mai vii și mai dinamice. Foarte interesantă este, sub acest aspect, scena I din actul II, cînd cei trei fruntași politici — Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu — s-au adunat spre a-și face socoteala voturilor probabile. Ei sînt „stîlpii puterii”, stimabili și onorabili, vechi membri ai comitetului pentru statua lui Traian (care nu s-a ridicat niciodată pe teritoriul țării noastre) și membri în „comițiul agricol” etc. La început, atmosfera are calmul de dinainte de furtună. Cei doi, Farfuridi și Brînzovenescu, abia așteaptă prilejul să aducă vorba despre „trădare”, căci ei mirosiseră tratativele care se duceau între Cațavencu și grupul condus de Zoe. Prilejul se ivește în momentul în care se pune problema aducerii lui Ienache Sirepeanu „să voteze cu noi” — cum se exprimă Trahanache. Farfuridi prinde vorba lui din zbor și pune întrebarea insinuantă: „Adică cum să voteze cu noi?”, reluată apoi ca un ecou de Brînzovenescu: „Adică cum să voteze cu noi?” Jocul continuă, din ce în ce mai precipitat, între cei doi, care știau „ceva — cumva”, și Trahanache, devenit dintr-o dată inocent. Vorbele se amestecă; printre „parlamentarele” politețuri cu iz occidental denaturat, precum *stimabile*, *onorabile*, *venerabile* etc., apare cîte un familiar *neică*, cîte un *iar te faci chinez* sau *să n-am parte de Joița dacă știi*. Cînd spiritele se aprind, răsar cuvinte din fondul autohton, frizînd mahalagismul. Trahanache e gata să-i taxeze pe cei doi drept *vagabonți de pe uliță* și *zavergii*. Pentru că numitul Cațavencu făcea figură de ultraprogresist, Farfuridi — Brînzovenescu îl declară pur și simplu *nihilist* (devenit în vorbirea personajelor lui Caragiale *nifilist*; ca și *fitanție*, *arfivă* etc.). Contrastul comic se accentuează prin alăturarea unui calificativ foarte autohton: *moftologul*. Cu acest *moftolog* și *nifilist*, Fănică Tipătescu, prefectul, urmează „a-și da coatele” — după opinia lui Farfuridi. Replicile se succed vertiginos. Comicul scenei, magistral, ne-

<sup>1</sup> *Pagini alese*. E.S.P.L.A., 1957, p. 189.



atins de nimeni pînă astăzi, în dramaturgia noastră, provine din gesticulație, din mimică, din țistuituri, din semne de exclamație, din interjecții și puncte de suspensiune:

„Trahanache: Mă rog, aveți puținică...

Farfuridi: Nu știam...

Trahanache: Mă rog, aveți...

Farfuridi: Ba eu merg și mai departe și zic, cum ziceam lui amicul meu Brînzovenescu: Mă tem de trădare...

Trahanache: Cum de trădare?

Brînzovenescu: De-aia noi astăzi cînd am mirosit ceva-cumva...

Farfuridi: Ceva-cumva...

Trahanache: Ceva cumva?

Brînzovenescu: Dacă e ceva la mijloc...

Farfuridi: Ceva la mijloc...

Trahanache: Ceva la mijloc?

Farfuridii: Da, așa, dacă e trădare, adică dacă o cer interesele partidului, fie!

Brînzovenescu: Dar cel puțin s-a știm și noi! (Trahanache vrea să întrerupă, fără să izbutească)

Farfuridi: Pentru că eu am zis-o...“ etc.

*Vine, în fine momentul, să se precizeze numele trădătorului. Jocul continuă.*

*Farfuridi și Brînzovenescu sînt mereu evazivi. N-ar vrea să-și supere interlocutorul pentru că îl știu „tare“. De altă parte vor, în sfîrșit, să pună punctul pe i:*

Farfuridi: Știi ce, venerabile neică Zahario, ia să dăm noi mai bine cărțile pe față.

Trahanache: Dă-le, neică, să vedem.

Farfuridi: Ți-am spus că mi-e frică de trădare... Ei?

Brînzovenescu: Ei?

Trahanache: Ei?

Farfuridi: Ei? mi-e frică din partea amicului...

Trahanache: Care amic?

Brînzovenescu: Care, amic, care amic? Știi d-ta...

Trahanache: Să n-am parte de Joița dacă știu.

Farfuridi: Iar te faci chinez...

Trahanache: Zău nu...

Farfuridi: Din partea amicului... Fănică...

Trahanache (surprins): Ce?

Brînzovenescu: Din partea prefectului...

Trahanache (încruntat): Cum?

Farfuridi (scurt): Nouă ni-e frică... del că-și dă coatele cu Cațavencu...

Trahanache (urmează jocul crescendo): Cu Cațavencu?

Farfuridi: Cu moftologul...

Brînzovenescu: Cu nifilistul...“

Apariția cea mai lungă a lui Farfuridi în *O scrisoare pierdută* o aflăm în scena I din actul III, scena discursului. Cortina se ridică asupra unei întreruperi... Rău prizat de public — dominat de grupul gălăgios al lui Cațavencu —



oratorul, întrerupt mereu, se adresează avocațește cu acel veșnic „Dați-mi voie...” (însoțit de ștergerea frunții asudate cu batista), când către auditoriu, când către președinte. Brînzovenescu se află prin preajmă, gata să-i sară în ajutor, turnîndu-i apă în pahar la pauze, agitînd cu aplauze grupul simpatizanților etc.

Față de *liber-schimbistul* și *ultraprogresistul* Cațavencu, Farfuridi trece de „ruginit”, învechit, obsedat de ideea fixă a istoriei, dispus să facă expuneri lungi, obositoare, prin incursiunile lor în adîncul trecutului. Abia terminase de vorbit „din punctul de vedere istoric” și „din punctul de vedere de drept” și acum era gata s-o înceapă iar de la „anul una-mie-opt-sute-două-zeci-și-unu... fix”. Publicul — exceptînd pe partizani — în frunte cu Cațavencu, protestează vehement. Nu i se dă satisfacție să vorbească pe larg măcar de la „64”, invitat fiind să treacă la *cestiune*. Discursul lui Farfuridi este un monument de prostie și incoerență, o nemaipomenită batere de apă în piuă, o aruncare de vorbe sonore în gol, fără logică, în pur automatism, cu toate că „ideologia” oratorului — chiverniseala proprie — e clară de tot, pentru oricine, subînțeleasă de auditoriu. Când nu debitează scolasticisme și tautologii mizerabile, ca acestea:

„Cînd zicem dar 64, zicem plebicist, cînd zicem plebicist, zicem 64... Știm... oricine dintre noi știe ce este 64, să vedem ce este plebicistul...” formulează paralogisme îngrozitoare, precum următorul:

„Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!”

Cum e oratorul, așa este și publicul. Geniul lui Caragiale atinge aici (ca și în alte situații similare din opera dramaturgului și prozatorului) culmea. În timp ce — în comediile sale — Alecsandri căuta a „demasca” impostura și prostia, „pe loc”, prin replica venită la timp din partea unui personaj „pozitiv” sau măcar prin atitudinea străvezie a autorului, Caragiale lasă lucrurile cum se află. Nimeni din adunare nu dă semne de protest față de modul cum a fost formulată „dilema” în chestiune sau definiția lui „64”. Toată lumea, inclusiv președintele, pronunță *plebicist*, cuvîntul amenințînd, din vina lui Caragiale, să se transmită în această formulă posterității, ca și „renumeratie” al lui Pristanda. Nimeni nu protestează pentru că toți cei din adunare sînt, în grade diferite, niște Farfuridi și Cațavenci, în masă, interesați de competiția politică și nicidecum de logică, de concordanță dintre vorbe și fapte, atîta vreme cît nu e vorba de căpătuiala lor personală. Așa încît Farfuridi poate debita, în continuare, enormități. El vorbește de o *cestiune politică* de la care atîrnă nu numai prezentul și viitorul, dar chiar și *trecutul țării*. Tot așa, automatic, înșiră în neștire — numai pentru sonoritate — anii istorici: „... precum, dați-mi voie — (*se șterge*) precum la 21, dați-mi voie (*se șterge*), la 48, la 34, la 54, la 64 asemenea și la 84 și 94, și ețetera, întrucît ne privește”, uitînd cu desăvîrșire că el și ai lui se aflau numai „în anul de grație 1883”. Frazele discursului său sînt întretăiate, dezacordate și discontinue:

„Atunci, iată ce zic, eu și împreună cu mine (*începe să se înece*) trebuie să zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate (*se îneacă mereu*),



adică vreau să zic da, ca să fie moderați... adică nu exagerați!... Într-o chestiune politică... și care, de la care atîrnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (*se încurcă, asudă și înghite*) încît vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... Da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc societatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... (*asudă și se rătăcește din ce în ce*) și mă-nțelegi, mai în sfîrșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România... (*cu tărie*) țara în sfîrșit... cu bun simț, pentru ca să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă... (*se încurcă și asudă mai tare*), precum dați-mi voie... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă!

Chestiuni politice, zguduiți care lovesc societatea, „Europa cu ochii ațintiți asupra noastră“, exemplul ce trebuie să-l dăm „surorile noastre de gintă latină“, poporul, națiunea, țara, România etc. — iată vorbe mari și goale debitate mai mult pentru aspectul lor sonor.

Comicul reiese și din străbaterea printre ele a cîte unui cuvînt familiar, ivit cînd oratorul se află la ananghie, precum *ori prea-prea, ori foarte-foarte, mă înțelegi*; sau prin cîteva fonetisme de epocă: *să cază, soțietate, depandă, ețetera*.

Coborît de pe tribună și pus să se certe cu Cațavencu (în scena din pauza dintre cele două discursuri), Farfuridi, *înțepat* de adversarul său, devine pur și simplu un mahalagiu fără pic de parlamentarism. De astă dată vorbirea lui este perfect coherență, comunicînd idei foarte clare în niște termeni deosebit de pitorești:

*Farfuridi (izbucnind)*: Ia scutește-mă cu mofturile d-tale? Onest d-ta? Pe de o parte *Răcnetul Carpaților*, pe de altă parte chiverniseala confrăților; de pe o parte opoziție la toartă, pe de altă parte teșcherea la buzunar!... Urlă tîrgul, domnule...

*Brînzovenescu (trăgîndu-l de mîneacă)*: Tache! Tache!

*Cațavencu*: Dă-mi voie!...

*Farfuridi (furios)*: Ce voi! Ce voi! Vii cu moftologii, cu iconomii, cu soțietăți, cu scamatorii, ca să tragi lumea pe sfoară... cu dăscălimea d-tale (*mișcare în grupul Cațavencu*), cu moftangii d-tale...

Se pare că însuși Caragiale a ținut mult la acest personaj, pe care-l va fi descoperit cu satisfacție în figurile de avocați și avocăței ai timpului său, fervenți apărători ai partidului sau grupului politic din care făceau parte, gata să-l trădeze dacă interesele lor personale le dictau acest lucru — gata să improvizeze discursuri demagogice, în care amestecau fără rușine poporul, țara și pe „străbunii noștri“, luați ca martori la matrapazlîcurile lor. Că a ținut mult la Farfuridi stă mărturia lui D. Suchianu<sup>1</sup>, care ne informează cum Caragiale a

<sup>1</sup> D. Suchianu. *Diverse însemnări și amintiri*. Ed. ziarului „Universul“, 1938; of. și I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, Stagiunea 1938—1939, Editura Cultura poporului, f.a., în „Introducere“, p. XXVII—XXIX.



voit — cînd piesa nu era gata — să-l designeze candidat în alegeri, ezitînd totuși între dînsul și Cațavencu. În cele din urmă însă s-a hotărît să creeze un al treilea personaj pe care să-l propună candidat și ales, pe Agamiță Dandanache, sinteză superioară a celor doi, acesta fiind mai imbecil decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu.

**Bibliografie:** S. Iosifescu. *Caragiale*, E.S.P.L.A., 1957; S. Iosifescu. *Momentul Caragiale*, E.P.L., 1963; *Studii și conferințe cu prilejul centenarului Caragiale*, E.S.P.L.A., 1952; G. Ibrăileanu. Iași, „Viața Românească”, 1931; Iorgu Iordan. *Limba eroilor lui Caragiale*, în: „Bul. Soc. istorice și filologice”, 1955; G. Călinescu. *Caragiale*, în: „Contemporanul”, 1962.

## B. ST. DELAVRANCEA

### APUS DE SOARE<sup>1</sup>

Trilogia Moldovei *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul*, compusă în 1909—1910, este rodul unei înalte conștiințe cetățenești a scriitorului care a voit să pună în fața contemporanilor săi o pagină din trecutul glorios al poporului nostru. Printr-un concurs fericit de împrejurări, piesa cea mai izbutită a trilogiei rămîne *Apus de soare*, capodoperă a genului, prin care Delavrancea stă alături de înaintași străluciți, precum Alecsandri și Hasdeu. Caragiale însuși apreciasse cu totul elogios această piesă a lui Delavrancea.

Sursele de informație pentru dramaturg sînt de aflat în *Letopisețele Moldovei*, publicate de M. Kogălniceanu, în *Cronica românilor și a mai multor neamuri* de Gh. Șincai, în *Arhiva istorică a României*, scoasă de B. P. Hasdeu, și mai cu seamă într-o carte a lui C. Esarcu: *Ștefan cel Mare, Documente descoperite în arhivele Veneției* (1874), unde scriitorul descoperă o serie de amănunte deosebit de interesante, referitoare la ultimele zile din viața marelui voievod moldovean. E menționată, în cartea lui Esarcu, o scrisoare din colecția venețianului Marino Sanudo, datată 21 august 1504, care pomenește de boala domnitorului, de arderea cu fierul înroșit în foc a ranei de la picior, de medicii care l-au îngrijit, de înscăunarea lui Bogdan, încă din timpul vieții lui Ștefan, de un complot boieresc, înăbușit în fașă etc.

Eugen Lovinescu contesta acestei piese conflictul dramatic și acțiunea, în anume fel pe drept cuvînt. Însă *Apus de soare* trăiește — așa cum arată G. Că-

<sup>1</sup> *Opere*. Vol. II, E.S.P.L.A., 1954, p. 7—77.



linescu — „mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal“. Ștefan este o mare energie care nu vrea să piară, un autocrator de care a ascultat întreaga Moldovă și de teama căruia s-au cutremurat dușmanii din jur, mai multe zeci de ani în șir. Acest bărbat de stat și general încercat în multe războaie, om de mari energii fizice și morale, trăiește drama bătrâneții și a sfârșitului inexorabil al vieții. Conflictul, foarte puternic, este deci mai mult de ordin interior, constând în contradicția dintre caracterul perisabil al *omului* Ștefan și tendința de perpetuare a puterii domnești, a voinței *voievodului*, dincolo de moarte. Acest conflict, general uman totodată, capătă o profundă semnificație social-istorică. Nu moartea — pe care a privit-o de atâtea ori în față, în nenumăratele războaie — îl cutremură pe Ștefan cel Mare, ci ideea că autoritatea domnească s-ar putea prăbuși o dată cu dispariția lui fizică. Meritul mare al dramaturgului stă în aceea că a înțeles cu adâncime fenomenul istoric esențial al epocii și în faptul de a-și fi înzestrat eroul cu această înțelegere. Forța statului feudal moldav stătea, pe atunci, în autoritatea puterii domnești, centralizatoare. În politica lui înțeleaptă, voievodul se sprijinise pe mica boierime și pe răzeși, lovind în marii latifundiați cu tendințe dezagregante. Ca domn, Ștefan, ajuns la bătrânețe, atinsese treapta cea mai de sus a gloriei, a superiorității și autorității. Credincioșii și supușii îl numesc „slăvitul“, „sfântul“, „împăratul“, iar puținii uneltitori, precum paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și jitnicerul Stavăr, tremură la gândul sabiei scurtătoare de capete, punându-și nădejdea doar în boala, bătrânețea, moartea omului Ștefan Mușatin.

Romanticul Delavrancea a știut — cu un deosebit tact artistic — să zugrăvească cu egală forță pe bătrîn și pe voievod, pe om și pe supraom, în persoana lui Ștefan cel Mare. Astfel, în timp ce Doamna Maria se îngrijește de boala soțului, voievodul e preocupat de problema Pocuției:

„Doamna Maria: Rămii, stăpîne; îngrijești de Moldova, îngrijind de sănătatea ta...

Ștefan: Pocuția...

Doamna Maria: Iarnă... Viscol...

Ștefan: Pocuția!

Doamna Maria: Să înceapă primăvara...

Ștefan: Iarnă e aici (*arată părul*) și niciodată primăvara nu va mai sosi...“  
actul I, scena V).

Încăunînd pe Bogdan, bătrînul Ștefan își prelungește puterea după moarte: „Io, Ștefan Voievod, am suit pe Bogdan pe tron... Io, Ștefan Voievod, i-am așezat cu mîna mea coroana strămoșilor mei“ (actul IV, scena 10). Voința lui este lege și cine i se împotrivește cade mai înainte, chiar, de a fi străpuns de fierul sabiei domnești. Această sabie are puterea unui simbol, semn al tronului, de care voievodul e conștient pe deplin. E însăși voința autocratului: „Nu vrea să iasă...“ — zice Ștefan încercînd sabia și adresîndu-se paharnicului Ulea; iar după o pauză, calculată cu psihologia bătrînului care pipăie conștiința interlocutorului: „Nu vreau să vrea să iasă“ (actul III, scena 8). Și după executarea actului sacramental al tăierii uneltitorului: „Și cu acest sfînt oțel oprii cutremurul și umplui prăpastia... (S-aude: „Să trăiască domnul



Bogdan! / I... î... Da!... S-a împlinit legea! / Scoboară treptele și aruncă sabia. Ți-ai împlinit menirea ca și mine!“ (actul IV, scena 10).

Ca om, Ștefan nu e lipsit de obișnuitele păcate, „într-un mod fatal legate de o mână de pământ“, după cum zice poetul. Are copii nelegitimi, pe Oana și pe Rareș. Pentru că cei doi se iubesc, tatăl caută să împiedice incestul. „Slăvitul“, „milostivul“, „sfântul“ Ștefan nu putea însă să facă acest lucru pe față, spre a nu-și știrbi autoritatea. De aceea, pe Rareș îl trimite la mama lui, la Hîrlău, pentru a afla adevărul, iar față de Oana folosește un șiretlic de om bătrîn și bolnav, prefăcîndu-se că aiurează, comunicînd fetei adevărul în chipul acesta. Tot ca om, Ștefan trece prin torturi crîncene, atunci cînd trebuie să i se ardă rana de la picior. Impresionantă este însă voința voievodului, care, spre a nu-și pierde aureola de supraom, cere să nu fie imobilizat în vederea acestei teribile operații, în timpul căreia, spunînd Tatăl Nostru — ca înaintea unei bătălii —, convertește, în final, strigătul de durere într-o relatare de război: „Și cînd îl străpunse Bogdan îi zise... Cîine, ce ai făcut pe fratele tău... Și cînd își dete sufletul strigă... a!a!o!o!“ (actul IV, scena 8).

După cum s-a mai spus, drama istorică *Apus de soare* este lipsită de un conflict organizat, de o intrigă bine studiată. Personajul central, Ștefan cel Mare, este mereu centrul atenției spectatorului. Chiar și în rarele dăți cînd nu se află pe scenă, el este prezent prin comentariul celorlalte personaje, toate secundare, create anume spre a întregi figura principală ce crește monumental din fiecare replică. Oana și Doamna Maria sînt devoțiunea întruchipată, de fiică și soție, dar și de moldovence. Rareș este creat pentru verificare, în ereditate, a caracterului și pentru ca bătrînul să aibă în fața ochilor spectacolul desfătător al singelui tînăr al Mușatinilor, care fierbe: „Oh! singele Mușatinilor n-are astîmpăr, fierbe, năvălește ca haiturile de la munte!“ (actul III, scena 4). Moghilă este slujitorul credincios etc. Toate aceste personaje pivotează în jurul celui central și se hrănesc din seva acestuia. Compozițional, *Apus de soare* nu are o ramificație arborescentă, ci seamănă de fapt cu o țîsnire impetuoasă, poematică. Mai mult decît o dramă istorică, *Apus de soare* este un poem dramatic. În acest sens este gîndit și titlul simbolic.

Din punctul de vedere al mijloacelor de expresie, *Apus de soare* este o capodoperă oratorică, întrunind totodată, într-o formulă unică pînă acum, multă observație umană la un loc cu poezia. Acest lucru este posibil — în literatură — o singură dată, în cazul evocării — în ultimele apoteoze — a unei figuri istorice mărețe, precum aceea a lui Ștefan cel Mare. Talentul oratoric a lui Delavrancea s-a manifestat aici din plin, cu mari efecte scenice, spectaculoase. Aceasta pentru că teatralitatea, retorismul, grandoarea și solemnitatea se potrivesc personajului în chestiune, și numai acestuia. Aplicînd procedeul și celorlalte două părți ale trilogiei, Delavrancea a izbutit incomparabil mai puțin. Numai lui Ștefan cel Mare, bătrîn, în culmea gloriei, cu care s-a păstrat în conștiința tuturor generațiilor, i se potrivește a se exprima în chipul acesta retorico-poematic:

„Ștefan: ... De cîte ori îmi înfăș pulpa dreaptă zic Doamnei: Oana piciorul meu. Piciorul meu vrednic ca Oana (*Scapă sabia într-adins*) Oană... (*Oana*



*ridică sabia, i-o dă și dă să-i sărute mîna, dar n-o ajunge*). Să mă cobor la tine ori să te-nalț la mine? Privește drept în dreptul ochilor mei. A! tu plîngi Oană? Și de ce? Aide... vino încoace, bătrîna mea prietenă. Pe creștetul tău să cadă sărutul Voievodului ca ploaia peste holdele verzi (*O sărută pe creștet*)...

*Doamna Maria*: Seamănă cu Măria ta... Ca două picături de apă...

*Ștefan*: Una care pică acum și alta care a picat odinioară... Abia... risipit... Pe una o văd... pe cealaltă... (actul I, scena 4).

La vederea poporului care se adună, Ștefan vorbește ca un poet profet, cu exclamații de lirism sublim și în metafore grandioase. Cu siguranță că nu așa s-a comportat căpetenia de oști. Imaginea trăiește însă în posteritate și impresionează puternic; este o imagine care convine spiritului nostru și Delavrancea are meritul de a o fi făcut spectaculoasă. Personajul se adresează parcă spectatorilor din sală:

„*Ștefan*: Oh! săracii!... Săracii mei și-ai voștri... Săraci și voi și eu... Ce bogată e Moldova!... I-auz și-i văz, îi văz și-i auz... O! cum se varsă apele în Siret, așa vin șuvoaiele în Suceava la chemarea Voievodului lor!... (actul I, scena 7).

Oricît de pompoase, vorbele mari spuse de gura lui Ștefan cel Mare conving mereu artisticeste, ca niște sunete de război scoase din alămuri, în momente de viață și de moarte: „Eu am fost biruit la Războieni și la Chilia, Moldova a biruit pretutindeni! Am fost norocul, a fost tăria!” (actul III, scena 8); „Doamne, osîndește-mă după păcatele mele, ci nu mă osîndi de pacea cu turcii, spre mîntuirea sărmanului meu popor” (ibid.); „Sînt deșert, dar de deșertăciune niciodată n-am fost plin” (actul IV, scena 4).

După cum se știe, B. St. Delavrancea a fost cel mai mare orator al nostru. Știa să capteze mulțimile printr-un anume crescendo studiat al discursului, prin dezlănțuiri de cascade verbale hohotitoare, cu adînci ecouri în suflete. Meșteșugul retoric — foarte rar utilizat în literaturile mai moderne — atinge sublimul în cîteva din celebrele replici ale lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare*. Exclamația și interogația, urmată de enumerarea numelor proprii celebre, cu sonorități istorice impresionante în gradul cel mai înalt, sînt de mare efect scenic, făcute anume spre a zgudui sala; Ștefan pare a se adresa parterului: „Oh! pădure tînără!... Unde sînt moșii voștri? Presărați... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni, Unde sînt părinții voștri? La Cetatea Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lențești... Unde sînt bătrînul Manuil și Goian, și Știbor, și Cînde, și Dobrul, și Iuga, și Gangur, și Gotcă și Mihail Spătarul, și Ilea Hurul comisul, și Dajbog pîrcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur?... (actul III, scena 8).

Se pare că majoritatea acestor nume nu sînt de invenție; în orice caz, ordinea lor în torentul retoric potopitor este studiată în vederea obținerii unui efect maxim. Repetarea lui și sugerează năvala impetuoasă, anume sonorități („și Goian, și Știbor, și Cînde”) duc spre un *fortissimum* retoric necesar, după cum cîte un epitet sau caracterizare creează pauza potrivită pentru risipirea



ecourilor („și Ilea Hurul comisul, și Dajbog pîrcălabul... și fiara paloșului Boldur“).

În chip firesc, după vijelia de întrebări vine răspunsul scurt și peremptoriu: „Pămînt!“, urmat de o metaforă extraordinară, de un retorism grandios: „... Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pămîntul Moldovei, ca pe umerii unor uriași!“

Truculența retorică este întărită apoi de indicațiile scenice. Discursul voievodului este contrapunctat de o dezlănțuire a stihilor, deoarece, în anume puncte de vîrf sau de coborîș ale perioadelor, afară fulgeră, plouă repede, bubuie tunetele și, din cînd în cînd, cîte un trăsnet formidabil acopere totul. Ștefan se impune astfel ca un conducător al poporului trimis de providență, iar vorbele lui rămîn săpate în suflete ca în granit: „Tineți minte vorbele lui Ștefan, care v-a fost baci pînă la adînci bătrînețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a noastră, ci a urmașilor noștri și a urmașilor urmașilor voștri, în veacul vecilor ...“ (ibid.).

La prima vedere pare curios cum Delavrancea, care în proza sa obține efecte de mare pitoresc prin culoarea lexicului, a izbutit într-o dramă istorică, unde Ștefan cel Mare vorbește ca în împrejurimile Bucureștiului: *dăsparte, te văzui, să sculă, porni, vrusei, dăstul, nițică, nu-ți zisei d-asta și d-astălaltă, dadă, dește, ăl, acușica, zobit* etc. Foarte puține sînt elementele lexicale de coloratură istorică: *lăcașul meu ohavnic*: (=inalienabil, mai mult termen juridic). *Io, Ștefan* (titlatură voievodală). O dată apare chiar un neologism sau două: *mă opui, învult* (despre păr), greu de conceput în literatura de evocare istorică, de la Negruzzi pînă la Sadoveanu. Cauza poate sta în lipsa periției filologico-lexicale la dramaturgul nostru. Oratorul este însă preocupat de piscurile mai înalte ale discursului, care acoperă totul ca o lavă fumegîndă, astfel încît stridențele dialectale rămîn imperceptibile ochiului și urechii spectatorilor solicitați spre colosal și grandios. Nu se pot nega însă virtuțile retorice ale graiului muntean, net superioare celui moldovean sau ardelean, ușor de observat de la Antim Ivireanul pînă la Delavrancea. Aceasta ar putea explica, în parte, vorbirea muntenească, aparent neadecvată, a eroului principal. Zicem: „aparent neadecvată“, deoarece, în bună măsură, Ștefan cel Mare — în piesa lui Delavrancea — este o proiecție lirico-retorică a autorului însuși și mai puțin un personaj cu o existență de sine stătătoare, obiectivă, care ar avea nevoie de un mod propriu de a vorbi, colorat istoric și dialectal.

Culoarea istorică nu lipsește totuși în această capodoperă a lui Delavrancea, realizată fiind nu cu mijloace lingvistice, ci prin o atmosferă arhaizantă, sugerată de anume credințe mistice, practici magice, superstiții și mai ales prin acele semne prevestitoare de evenimente funeste și grave. E vorba — spre a ne exprima mai simplu — de un fel de „realism istoric“, de fidelitatea cu care este înfățișată (în planul artei, se înțelege) mentalitatea oamenilor trecutului, pe care spectatorul și cititorul din epoca noastră îi înțelege ca atare, misticismul și superstiția fiind văzute ca o treaptă necesară în dezvoltarea umanității. Așa — spre pildă — în actul II, scena 3 — Doamna Maria, scăpînd din mîini talgerul cu grîu, care se sparge, consideră aceasta un „semn rău“. Ștefan însuși, intrînd victorios în cetatea Sucevei, după războiul cu leșii,



exclamă la un moment dat: „Cătați sub piciorul drept și, de-ți găsi cărbune, să-l bea în paharul meu de sărbătoare că e bun de friguri; de-ți găsi plumb să-l topim, să-l turnăm într-o cană cu apă ne-ncepută, și, de se va închea, voi vedea ce va veni mai apoi“ (actul II, scena 5).

Deosebit de caracteristic este dialogul în care jîtnicerul Stavăr comunică stolnicului Drăgan semnele prevestitoare de nenorociri, pe care le observase în noaptea precedentă:

„Jîtnicerul Stavăr: Ai auzit c-astnoapte o bufniță a țipat toată noaptea pe castel?

Stolnicul Drăgan: Nu.

Jîtnicerul Stavăr: Buha... țipă, țipă, pînă spre ziuă... Cînd să zboare, o mîță neagră haț, ș-o mîncă. Mîța se spăla pe bot. Un vultur căzu săgeată și înhăță pe mîță. Pe vultur îl săgetă un curtean și, alergînd după vultur, curteanul căzu într-o prăpastie...

Stolnicul Drăgan: Ce-o mai fi și asta?

Jîtnicerul Stavăr: Și azi dimineată o vacă, din vitele domnești, a sîngerat în sistar, pe cînd o mulgea...

Stolnicul Drăgan: Ciudat!

Jîtnicerul Stavăr: Luna s-a arătat cu un cearcăn roșu; cîinii au urlat; o femeie a născut un copil cu picioarele de ied...

Stolnicul Drăgan: Urîte semne“ etc. (actul III, scena 5).

Faptele sînt luate din cronici, unde, cu naivitatea lor caracteristică, scriitorii vechi notau cînd o secetă mare, cînd năvala lăcustelor, cînd apariția unei comete, cînd chiar nașterea unui vițel cu cinci picioare etc., o serie întreagă de lucruri considerate nefirești, puse pe seama divinității ca niște semne prevestitoare, prin care aceasta și-ar fi arătat puterile. Delavrancea le valorifică artistic după un procedeu shakespearean. Chiar dialogul citat mai sus, dintre stolnicul Drăgan și jîtnicerul Stavăr, seamănă — schimbînd ceea ce este de schimbat — cu o scenă din *Iuliu Cesar* de Shakespeare, în care conspiratorul Casca relatează de asemenea semnele rău prevestitoare<sup>1</sup>. Se pare că — așa cum arată Victor Eftimiu într-un loc<sup>2</sup> — Delavrancea „își făcea mîna“ recitînd piesele marelui dramaturg englez, pe care, unele din ele, tocmai în vremea compunerii trilogiei, Margareta Miller Verghi, prietenă a scriitorului, le traducea în românește.

Shakespeareană ne apare în *Apus de soare*, vorbind în general, tendința, încununată de succes, de a întruni în eroul principal necesitatea istorică cu „eternul omenesc“. Izbînda dramaturgului român se datorează însă integrării lui în tradiție, în faptul că figura lui Ștefan cel Mare este evocată cu ochii poporului.

Bibliografie: Al. Săndulescu. *Delavrancea*, E.S.P.L.A., 1964.

<sup>1</sup> Vezi și Zoe Dumitrescu-Buşulenga. *Influențe shakespearene în trilogia dramatică a lui Delavrancea*. *Limbă și literatură* 1962, p. 337—347.

<sup>2</sup> *Magia cuvintelor*, București, 1942.



HORIA LOVINESCU

CONSTRUCȚIA PERSONAJULUI  
ÎN MOARTEA UNUI ARTIST<sup>1</sup>

Scrisă pentru a deveni spectacol, o piesă de teatru trebuie să se supună, volens-nolens, unor legi de la care genul epic își poate permite uneori să se derobeze. Personajul, de pildă, ca transmitător direct al textului piesei ca atare, reprezintă o limită peste care un autor dramatic, oricât de inovator, nu poate trece. Fie că îl concepe cu dublă personalitate ca Pirandello, fie că sondează, prin el și în el, adâncurile subconștientului, ca O'Neill, fie că reduce personajele la un singur om care vorbește la telefon, ca Jean Cocteau în *La voix humaine*, sau încearcă, dimpotrivă, reconstituiri istorice în care toarnă însă idei ale lumii noastre, ca Shaw, fie că textul este conceput liric, ca la Giraudoux, ori epic, ca la Brecht, el este calificat estetic, întotdeauna, nu numai după ideile pe care le vehiculează și textul care le susține, ci și după coerența și pregnanța personajelor care le întrușipează. *Construcția personajului* este de aceea o problemă cheie în analiza unei piese de teatru și adesea, dacă nu chiar totdeauna, un criteriu pentru a o considera izbutită sau ratată artistic.

Urmărind această chestiune în piesa lui Horia Lovinescu *Moartea unui artist*, constatăm o construcție diferită a personajelor, atât din punctul de vedere al intenției scriitorului cât și al realizării lor scenice. Manole Crudu este altfel lucrat decât Toma și Vlad, fiii săi, după cum Domnica, fosta lui doică, diferă structural de Claudia Roxan ori Cristina. Și nu numai pentru că datele concrete ale personalității lor, problematica, vârsta, ocupația, poziția față de ceilalți în conflict sînt diferite, ci și pentru că structura personajelor este concepută în chip diferit de către autor. Din lipsă de spațiu, analiza noastră se referă cu precădere la Manole, figura centrală a piesei, celelalte personaje fiind discutate mai sumar.

Horia Lovinescu a dorit să configureze prin Manole drama artistului, nu numai în cîmpul artei, ci în toate situațiile umane fundamentale. Moartea lui Manole nu este numai moartea unui artist, ci și moartea unui om, în același timp cetățean, oștean al artei socialiste, tată, îndrăgostit, bătrîn apăsător de glorie și de singurătate. Scriitorul a dorit deci să înfățișeze personalitatea complexă a unui om care, aflat la sfîrșitul vieții și într-o situație aparent „privilegiată”, este obligat totuși să răspundă, ca orice muritor, numeroasele probleme care i se pun. Boala grăbește scadența finală, accelerează și dramatizează procesele de conștiință. Încolțit din toate părțile, Manole nu se apără

<sup>1</sup> Piesa a fost publicată în revista „Teatrul (1964/2) sub titlul „provizoriu”: *Noaptea cea lungă*. Textul jucat la Teatrul Național a cunoscut numai cîteva retușări de detaliu, cîteva replici tăiate, altele adăugate, care nu modifică fundamental sensurile piesei, așa încît, pentru analiza lor, putem porni de la „varianta” tipărită.



numai pe sine, ci și valorile în care a crezut și în slujba cărora și-a înălțat opera.

Construcția personajului Manole se bazează astfel pe întretăierea unor planuri diferite, constituite dintr-o serie de cel puțin patru contradicții, care generează tot atâtea drame: a creației, a bătrâneții (și morții), a dragostei și a familiei. Lovinescu concepe personajul ca un edificiu înălțat pe patru coloane de sprijin. Manole însuși s-a văzut astfel pe sine, el a crezut întreaga viață că toate aceste patru coloane îi sînt necesare, că fără oricare dintre ele s-ar prăbuși întregul, dar a crezut, totodată, că cele patru planuri sînt perfect independente, putînd oricînd trece dintr-unul în altul, fără nici o opreliște. Manole a trăit tot timpul *firesc*, cum declară într-un loc, decizînd singur importanța hotărîrilor sale, timpul și energia dăruite fiecărui plan din viață, justetea comportamentului său. Fascinat de artă, le-a subordonat însă pe toate primului; convins de validitatea acestei judecăți de valoare, n-a cercetat niciodată limita pînă la care o poate împinge și nici consecvența, pînă la exclusivitate uneori, pe care și-o poate permite. Personalitate uriașă, el și-a copleșit semenii apropiați printr-un comportament arbitrar și adesea capricios, dar care purta, pentru ei, semnul geniului, imposibil de contrazis și controlat.

Boala și spaima de moarte constituie la Manole o teribilă fisură în armonia arhitectonică a vieții lui. Drama izbucnește în momentul în care constată, îngrozit, că toate cele patru planuri sînt perfect legate, că orice eveniment dintr-însul răspunde cu ecouri, adesea dureroase, în toate celelalte. Lovinescu construiește personajul în patru planuri și le unifică într-o boltă tragică, a cărei „cheie” se numește *responsabilitate*. În acest punct se întretaie toate liniile conflictului și tot aici, finalmente, Manole își află salvarea.

Întors din India, după o absență de patru ani, el constată treptat „un punct mort” în toate domeniile vieții sale. Claudia refuză legalizarea vechii lor dragoste, cei doi băieți nu înțeleg și resping aprig principiile sale de viață și creație, Cristina, ultima floare de dragoste, răsarită în amurgul vieții, îl refuză și ea, arta însăși se clatină sub spaima de moarte și de neant. Încercînd să-și stabilească viața, Manole se găsește brusc în plin proces, acuzat de toți cei apropiați.

„(Claudia) În primul rînd, ești de un egoism monstruos, rapace și fără scrupule, în tot ceea ce nu este arta ta.

(Manole) — Dar arta mea concentrează tot ce e mai bun în mine.

(Claudia) ... ceea ce numești tu dragoste a fost în viața ta doar pînten pentru imaginație și senzualitate, nu sens de existență și împlinire”. Claudia indică aici două aspecte importante ale comportării lui Manole: egoismul în dragoste și egoismul în artă. De fiecare dată, el s-a văzut numai pe sine și s-a proiectat numai pe sine, în piatră și în bronz, ignorînd realitatea separată a femeii sau a celorlalți oameni pe care atitudinea să îi putea atinge. Posibilitățile sale de dăruire au alunecat toate în artă, aici omul și-a dat propria lui măsură. Drama artistului se iscă din nevoia de concentrare în sine, care atrage, inevitabil, o absență în lumea dinafară. Drama în dragoste constă în subordonarea acesteia artei, în inconstiența utilizare a unui sentiment nu pentru construirea fericirii sale și a celui alt, ci pentru mularea lui în piatră.



Statuia *Primăvara* a inclus în sine dragostea și tinerețea Claudiei, *Zburătorul*, fiorul adolescentin al Cristinei. Culegînd îmbrățișări ici și colo, cu singura obsesie a pietrei din atelier, Manole a ratat experiența dragostei. Cînd virilitatea și nevoia de afecțiune, de frumos se vor proiecta, într-o ultimă tresărire, în figura inocentă a Cristinei, se vor recunoaște ca atare și vor înțelege justetea remarcii Claudiei, tocmai pentru că refuzul fetei disociază în persoana lui, artistul adorat, de omul ignorat sau compătimit („Maestre, D-voastră sînteți pentru mine ca un luceafăr... eu vă iubesc ca o fiică...”).

Același egoism i-l reproșează Vlad: „Da, ai fost atît de absorbit de munca dumitale toată viața, încît nu ți-a mai rămas timp să te gîndești și la alții”. Diferențele estetice acoperă greu o insatisfacție filială; dialogul Manole — Vlad este un dialog al surzilor, fiecare văzîndu-și doar propria suferință, disprețuind sau negînd-o pe a celuilalt. Seninătatea lui Toma ascunde aceeași distanțare fatală, iar gravitarea tuturor bărbaților în jurul Cristinei nu face decît să adîncească dezagregarea familiei. Amar, Manole înțelege că fiecare își clădește viața independent de el.

Eșecurile și prăbușirea în singurătate (în plină notorietate!) merg însă mai departe, determinînd o criză existențială. Este unul din meritele fundamentale ale piesei, acela de-a ataca decis aspecte filozofice și psihologice ale integrării omului în viață, mai puțin frecvente decît cele sociale și familiare, în dramaturgia română a ultimilor ani.

Raportul om/existență este alterat la Manole în sensul dispariției certitudinii sale asupra caracterului rațional al acestuia. Omul descoperă atunci vidul și spaima. Lovinescu se apropie aici de o temă curentă în teatrul occidental contemporan, la care face de altfel evidente referințe și în dezbaterea estetică a piesei. Ca la Beckett, dar ca și la Sartre din *La nausée*, eroul lui Lovinescu simte în jurul lui neantul, care-i provoacă, simultan, spaimă și greață („Știi că uneori am senzația că nu tu, ci că nimic nu mai există cu adevărat? M-apucă o neliniște cumplită și deodată, cu mirare, văd, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, cum realitatea se dislocă, crapă ca o pojghiță zguduită de cutremur, se subțiază și sub ea apare... apare... (își ia capul în mîini)...”).

Lovinescu asociază asemenea stări cu fenomene maladive; regretabil, pentru că abia astfel verosimilitatea, crescîndă pe plan medical, scade în planul conștiinței. Spaima de moarte este mai importantă, în evoluția personajelor, ca o *criză a conștiinței*, decît ca un reflex al anghinei pectorale. Oricum însă, acest aspect al dramei este cel mai adînc, pentru că aici converg toate ratările lui Manole, complexe bătrîneții, singurătății, imposibilității de-a mai sculpta etc. Lovinescu dirijează foarte precis elementele dramatice spre cheia de boltă a construcției. Egoismul reproșat de ceilalți, insuccesele personale, boala, distrug treptat zona de securitate — iluzorie — pe care Manole însuși și-o crease, în jur. El rămîne suspendat între ineficiența artei și depărtarea de oameni. Spaima este prima reacție, firească, și numai *biruind-o* el va putea recrea echilibrul interior, pe alte baze, însă, mai reale.

Este aici o confruntare de sensuri care merită remarcată. Manole a crezut *întotdeauna* că arta sa este o barieră ridicată în fața morții și a fantasmelor lăuntrice: „N-am sculptat niciodată larve sau monștri... Cred în demnitatea



umană și știu că, în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, *unica* soluție pentru om este de-a rămâne cu înverșunare fidel lui însuși, de-a rezista fricii de abis, de-a se zbate împotriva necunoscutului și de-a câștiga teren pentru ordinea lui umană. Această încredere în sine și în artă a mers însă oarecum paralel cu o anumită *obișnuință cu succesul* în celelalte planuri ale vieții sale, ceea ce a determinat implicit și o anumită *deproblematizare* a acestora, reducerea lor la un număr de gesturi previzibile, golite treptat de sens. „Echilibrul” este rupt când în planurile non-artistice automatismul nu mai funcționează și se întoarce chiar împotriva lui Manole. Insuccesul roade persistent și bariera artei, încît, finalmente, rezistența conștiinței în fața spaimelor și a morții cedează.

Moartea nu mai este numai neantul care se cascadează dincolo de viață, ci și cel izbucnind în viață, ca o sumă a singurătății, ratării, dragostei pierdute etc. Moartea devine alegoria insuccesului în viață, spaima de moarte este o concentrare a spaimelor din viață.

Lovinescu intuiește perfect condiția artistului, analizînd acel profund echilibru, specific psihologiei creației, care se naște, prin compensație între diversele compartimente ale vieții omului.

„M-ai învins, strigoaico... o să-ți fac chipul ca să înnebunească alții de frică și de greață”. *Predarea* lui Manole este numai aparent o slăbiciune, în fond este un extrem act de curaj. În fața presiunii evenimentelor, el înțelege că nu se mai poate refugia în atitudini vechi și atunci renunță să se mai apere, în sensul că admite să explodeze tot sistemul lui de deprinderi liniștitoare, pentru a înfrunta, cu pieptul gol, *necunoscutul*. Într-o încheștare titanică cu sine însuși, Manole sculptează nu moartea, personaj alegoric, ci spaima oamenilor în fața ei, adică își proiectează în piatră propriile lui stări sufletești. Din nou, arta apare deci ca o compensație, ca o eliberare lăuntrică, dar, de data asta, ea funcționează într-o zonă limită, angajînd omul într-o lăuntrică existențială de care depinde validitatea traiului său pe pămînt. O dată sfîrșită statuia, Manole iese din spaimă *ca dintr-un tunel*. O pace nouă coboară asupra zbaterilor lui, chiar moartea acum nu mai apare ca o catastrofă, ci ca un sfîrșit numai aparent, negat de continuitatea nesfîrșită a vieții, simbolizată de trîlul privighetoarei. „N-am făcut-o eu, Vlad, ci frica mea. Acum, frica asta nu mai e în mine, ci colo, pe soclu, deșuchiată și nerușinată. De aceea am rîs mai înainte, pentru că am descoperit dintr-o dată... că nu-mi mai este frică (cu exaltare). Niciodată n-am fost atît de liber și puternic ca acum...”

Cuvintele din urmă răspund declarației anterioare, dar de la nivelul unei alte experiențe și, în plus, sînt convingătoare prin sculptarea lor în piatră.

Procesul artistului a dus deci la o experiență de cunoaștere și de creație artistică decisivă. A fost o criză teribilă care a anulat tot ce era anchilozat, și uscat în viața lui Manole, redîndu-l oamenilor pur și intens ca o flacără. Dar evoluția artistului nu se termină aici. Ca o lavă, personalitatea lui renăscută coboară pe nervurile boltei, solidificîndu-se, din nou, în stîlpi de susținere. Planul artei a rămas cel decisiv în viața artistului, dar acum se află în continuă comunicare cu celelalte. Finalul piesei, ca o apoteoză, atestă reîntoarcerea lui Manole printre oameni. „Moartea este o chestiune personală, a fiecăruia dintre noi, însă viața, viața e o chestiune a tuturor... E bine să fii



credincios ție însuși, dar e mult mai important să fii credincios oamenilor“. El descoperă deci *responsabilitatea* care, înlocuind vechea cheie de boltă a egoismului „creator“, modifică orientarea întregului edificiu. Manole distruge statuia morții, pentru a nu face publică o chestiune considerată intimă, dar și pentru a nu exploata artistic o criză personală, ca în operele de tinerețe.

Manole impune deci o *selecție* în opera sa, în funcție nu de valoarea lor artistică independentă, ci de eficacitatea lor umană. Dacă această explicație a gestului pe baza pudoarei responsabile a cioplitorului poate fi acceptată, cea pe care o oferă însă explicit, textul rămîne neconvingătoare. Reluînd o veche temă ibseniană, din *Rața sălbatică*, a adevărilor prea crude, care trebuie ascunse oamenilor, finalul piesei pare contradictoriu; ne întrebăm mirați de ce, dacă funcționa catharsisul pentru Manole, n-ar fi funcționat, prin expunerea statuii, și pentru ceilalți oameni. Ca atît mai inutilă apare prima lovitură de daltă cu care Manole vrea să înceapă statuia *Sburătorului*. Vrînd să precizeze sensurile piesei, Lovinescu a insistat uneori prea mult. În orice caz, testamentul lui Manole apare suficient de clar în domeniile artei, familiei („binecuvîntarea“ Cristinei și a lui Toma) și dragostei, pentru ca să înțelegem înalta valoare a victoriei sale asupra morții.

Construit cu vigoare și justete psihologică și artistică, personajul Manole este figura centrală a piesei, în jurul căruia gravitează toate celelalte. Cu excepția Claudiei, ele sînt concepute ca niște replici date eroului tragic. Cei doi băieți, de exemplu, sînt văzuți ca niște „jumătăți“ opuse ale întregului care este Manole, „Sună a metaforă desuetă, dar cam asta e credința mea: lui Toma i-ai dat lumina, iar mie tenebrele din dumneata“, declară Vlad. Existența lor este *voit* schematică ei sînt de fapt extremele între care evoluează Manole, ca într-un dialog cu sine însuși. Utilizînd perechea contrastivă de personaje, atît de frecventă la Shakespeare, Schiller și în teatrul romantic, în genere, Horia Lovinescu a dorit să demonstreze ineficacitatea abordării unilaterale a problemei, tocmai pentru a sublinia amploarea dramei lui Manole. Printr-un procedeu des întîlnit în opera sa, scriitorul mărturisește deschis referința livrească, citatul sau intenția polemică, subordonîndu-le demonstrației. Ca și în *Surorile Boga*, și aici se observă similitudinea conflictului cu cel dintr-o piesă cehoviană, *Pescărușul*.

Cristina reprezintă pentru Manole ultima tentație a tinereții. Ea trăiește criza adolescentă a misterului erotic, dar, spre deosebire de Toma și Vlad, cu o autenticitate a candorii care depășește rolul de partener al personajului principal. Rolul Cristinei „stă în picioare“, pe cînd al celorlalți doi este o simplă succesiune de argumente, adesea prea livrești.

Domnica este și ea concepută în funcție de Manole, dar la modul simbolic. Ca și bătrînul călugăr din „Hanul de la răscruce“, ea este mesagera morții, pe care sculptorul o evită cînd se simte în putere și o caută cînd spaima îl sugrumă. Personajul este intens poetic, dialogurile cu părinții ei, morți de mult, au o deosebită calitate metaforică. Rolul său în evoluția lui Manole este inaparent, dar puternic, ea realizînd *instinctiv*, printr-o familiaritate folclorică cu moartea, atitudinea de împăcare superioară, liberă de teamă, pe care o va descoperi tragic Manole. Iată deci un exemplu de construire a personajului ca o replică, dar la alt nivel, a celui principal.



La fel este construit rolul Claudiei, dar, de data aceasta, prin sublinierea unei similitudini problematice între personaje. Ea este singurul om din piesă, alături de Manole, care trăiește o dramă reală, asemănătoare în multe privințe cu a lui: drama dragostei și a bătrâneții. Încercarea de căsătorie cu inginerul anonim va fi, poate, ultima tentativă a dragostei în viața ei, ca și a Cristinei pentru Manole. Claudia înțelege însă responsabilitatea ei față de Manole de la început și, datorită acesteia, sacrifică propria-i fericire, deși știe că totul e în zadar. Prin noblețe discretă și lucidă, personajul este de fapt singurul realizat problematic, alături de Manole, deoarece Cristina și Domnica sînt realizate numai poetic, în limitele unor roluri, ca structură, destul de convenționale.

În fine, Aglaia și cu atît mai mult reporterul, poate chiar doctorul sînt prezențe inutile, pigmentînd scena fără necesități stricte, nici psihologice, nici narative.

Lovinescu a dorit deci să realizeze un personaj tragic, și l-a realizat. Celelalte au fost concepute în funcție de el, dar construite divers, de la argumentul estetic la simbolul metafizic-folcloric, trecînd prin poezia inocenței. Cu excepția Claudiei, celelalte personaje sînt lipsite de complexitate, axate pe o singură trăsătură, necesară demonstrației. De aceea, ele nu sînt întru totul realizate artistic.

Piesă de idei, *Moartea unui artist* se înscrie pe linia, permanentă în teatrul lui Lovinescu, începînd încă cu *Lumina de la Ulmi*, a dezbaterii rolului intelectualului sau artistului în lumea contemporană. Ca și alte piese, ea este o replică și o polemică a dramaturgului român, cu unele aspecte ale teatrului contemporan occidental<sup>1</sup>. Prelucrînd unele teme (uneori chiar prea vizibil) ale teatrului existențialist sau al absurdului, Lovinescu oferă răspunsul său, acela al unui umanism lucid și eroic (și aici, cu unele argumente care amintesc tezele lui Malraux sau Huyghes, în artă), care nu evită punctele de criză, ci le atacă cu o încredere deplină în forțele omului. În ciuda unor slăbiciuni, piesa are meritul incontestabil nu numai al unei problematice de actualitate în sensul cel mai adînc al cuvîntului, ci și al unei realizări artistice remarcabile, al unei tensiuni de idei și al unui tragic copleșitor spre final, la un nivel pe care dramaturgia noastră l-a atins destul de rar în ultimii ani.

<sup>1</sup> Piesa este o replică, totodată, la *Meșterul Manole*, drama scrisă de Lucian Blaga. Pornind de la datele legendei, Blaga plasase tema sacrificiului necesar în artă într-o lume a vrăjilor și blestemelor, un ev mediu românesc, imaginar, iscat din descîntece, credințe populare, magice și chiar bogomilice. Mira, iubita meșterului, reprezintă frumusețea, tinerețea și încrederea în viață, ca și Cristina pentru Manole. Ea este zidită în biserică, precum ceastălaltă în statuia *Zburătorului*. Învingerea morții și a spaimelor este tema ambelor piese, ca și ideea sacrificiului, dar rezolvarea lor dramatică diferă. Moartea primului Manole înseamnă veșnică damnare; în ciuda iertării lui Vodă, el se simte osîndit pentru uciderea Mirei. Manole creat de Horia Lovinescu moare înseninat, purificat, pentru că drama lui se întoarce, izbăvitor, în viața tuturor celor apropiați. Descoperind responsabilitatea artistului, învingînd moartea, el nu cade pradă obsesiilor și acțiunilor metafizice, ci liniștii interioare, trilului privighetorii. Iată încă o dovadă că acea „cheie de boltă” pe care am găsit-o în construcția personajului reprezintă adevăratul mesaj al piesei, distingînd-o net de alte scrieri dedicate aceleiași teme.



## C U P R I N S

Cuvînt înainte . . . . .	5
--------------------------	---

### A. POEZIE

Țiganiada de <i>Ion Budai-Deleanu</i> (I.R.) . . . . .	17
Un nebun făgăduiește și-nțeleptul s-amăgește de <i>Anton Pann</i> (I.R.) . . . . .	25
Balada Zburătorul de <i>I. Heliade Rădulescu</i> (I.R.) . . . . .	27
Boul și vițelul de <i>Gr. Alexandrescu</i> (I.R.) . . . . .	30
Bărăganul de <i>Vasile Alecsandri</i> (I.R.) . . . . .	32
Epigonii de <i>M. Eminescu</i> (I.R.) . . . . .	37
Se bate miezul nopții . . . de <i>M. Eminescu</i> (S.A.) . . . . .	46
Glossă de <i>M. Eminescu</i> (I.R.) . . . . .	53
Sara pe deal de <i>M. Eminescu</i> (S.A.) . . . . .	57
Noapte de Decembrie de <i>Alexandru Macedonski</i> (I.R.) . . . . .	62
Năluca unei nopți de <i>Alexandru Macedonski</i> (S.A.) . . . . .	71
Rondelul rozelor ce mor de <i>Alexandru Macedonski</i> (S.A.) . . . . .	75
Nunta Zamfirei de <i>George Coșbuc</i> (I.R.) . . . . .	81
Noi de <i>Octavian Goga</i> (I.R.) . . . . .	86
Oltul de <i>Octavian Goga</i> (S.A.) . . . . .	88
Plumb de <i>G. Bacovia</i> (I.R.) . . . . .	92
Între două nopți de <i>Tudor Arghezi</i> (S.A.) . . . . .	94
Un cântec de <i>Tudor Arghezi</i> (S.A.) . . . . .	104
Joc secund de <i>Ion Barbu</i> (S.A.) . . . . .	111
Lumina de ieri de <i>Lucian Blaga</i> (S.A.) . . . . .	121
În munți de <i>Lucian Blaga</i> (S.A.) . . . . .	125
Cerbul cu stea în frunte de <i>Lucian Blaga</i> (S.A.) . . . . .	131
Întîmplare în deșert de <i>Al. Philippide</i> (S.A.) . . . . .	135
Vîrsta de bronz de <i>N. Labiș</i> (I.R.) . . . . .	143

### B. PROZĂ

+ Letopisețul țării Moldovei (Fragment de cronică) de <u>Grigore Ureche</u> (I.R.) . . . . .	149
De neamul moldovenilor . . . (Predoslovie) de <u>Miron Costin</u> (I.R.) . . . . .	151
Cronicari munteni:	
1 Letopisețul cantacuzinesc . . . . .	155
2 Istoriile domnilor Țării Rumânești (S.A.) . . . . .	156
Alexandru Lăpușneanul de <i>Costache Negruzzi</i> (I.R.) . . . . .	167
Cîntarea României de <i>Alecu Russo</i> (S.A.) . . . . .	171
Pseudokinegeticos de <i>Alexandru Odobescu</i> (I.R.) . . . . .	179
Duduca Mamuca de <i>B. P. Hasdeu</i> (S.A.) . . . . .	186
Povestea lui Stan Pățitul de <i>Ion Creangă</i> (I.R.) . . . . .	191
Petițiune de <i>Ion Luca Caragiale</i> (S.A.) . . . . .	197
Craii de Curtea-Veche de <i>Matei Caragiale</i> (S.A.) . . . . .	204
Răscoala de <i>Liviu Rebreanu</i> (S.A.) . . . . .	216
Patul lui Procust de <i>Camil Petrescu</i> (S.A.) . . . . .	222



Hanu Ancuței de <i>M. Sadoveanu</i> (I.R.) . . . . .	232
Baltagul de <i>M. Sadoveanu</i> (I.R.) . . . . .	240
Cartea Oltului de <i>Geo Bogza</i> (I.R.) . . . . .	243
Scrinul negru de <i>G. Călinescu</i> (S.A.) . . . . .	245
Descult de <i>Zaharia Stancu</i> (I.R.) . . . . .	253
Morcovii de <i>Eugen Barbu</i> (S.A.) . . . . .	257
Morometii de <i>Marin Preda</i> (S.A.) . . . . .	262

### C. DRAMATURGIE

Clevetici ultrademagogul de <i>Vasile Alecsandri</i> (I.R.) . . . . .	273
O scrisoare pierdută de <i>I. L. Caragiale</i> (I.R.) . . . . .	275
Apus de soare de <i>B. Șt. Delavrancea</i> (I.R.) . . . . .	280
Moartea unui artist de <i>Horia Lovinescu</i> (S.A.) . . . . .	286



Lei 19.60

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, BUCUREȘTI - 1967